

Daugavpils Universitātes
Mūzikas un mākslu fakultāte
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
Muzikoloģijas katedra
Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija

MŪZIKAS ZINĀTNE ŠODIEN: PASTĀVĪGAIS UN MAINĪGAIS

Zinātnisko rakstu krājums

V

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~

2013

Grauzdiņa I., galv. red. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. V. Zinātnisko rakstu krājums. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saulē", 2013. 440 lpp.

- Krājuma sastādītāji:** Dr. art., prof. *Ilma Grauzdiņa*
Dr. art., prof. *Ēvalds Daugulis*
- Redakcijas kolēģija:** Dr. art., prof. *Ilma Grauzdiņa* (galvenā redaktore),
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. hab. art., prof. *Georgs Pelēcis*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. hab. art., prof. *Leonidas Melnikas*,
Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija (Lietuva)
Dr. hab. art., prof. *Tatjana Mdivani*,
Minskas Mūzikas zinātnes institūts (Baltkrievija)
Dr. hab. art., prof. *Romualdas Apanāvičs*,
Kauņas Vitauta Magnus Universitāte (Lietuva)
Dr. art., prof. *Jeļena Lebedeva*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., prof. *Juozas Antanāvičs*,
Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija (Lietuva)
Dr. phil., prof. *Kristofs Flāms*,
Sārlandes Universitāte (Vācija)
Dr. art., prof. *Anda Beitāne*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. phil., prof. *Vladimirs Konečni*,
San Diego Kalifornijas Universitāte (ASV)
Dr. art., prof. *Ēvalds Daugulis*,
Daugavpils Universitāte
Dr. art., doc. *Baiba Jaunslaviete*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. phil., doc. *Denis Collins*,
Kvīnslendas Universitāte (Austrālija)
Dr. art., doc. *Jānis Kudiņš*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., muzikoloģe *Žanna Kņazeva*,
Sanktpēterburgas Mākslu vēstures institūts (Krievija)
Dr. art., prof. *Rytis Urnežius*,
Šauļu Universitāte (Lietuva)
Dr. art., asoc. prof. *Nelli Macaberidze*,
Vitebskas Universitāte (Baltkrievija)

Krājums iekļauts starptautiskajā datu bāzē INDEX COPORNICUS

*Krājuma izdošanu atbalsta Daugavpils Universitāte un
Valsts Kultūrkapitāla fonds*

Saturs

Priekšvārds	6
I. TRADICIONĀLĀ MŪZIKA	9
Ромуальдас Апанавичюс Проблемы реконструкции и употребления этнических музыкальных инструментов в Литве. Часть I: процесс усовершенствования	9
Vida Palubinskienė <i>Kanklės</i> of the Region of Aukštaitija: The Past and the Present	29
Rūta Žarskienė Bagpipe in Lithuania	50
Лина Петрошене Масленичные песни западной Литвы (Жямайтия)	71
Gaila Kirdienė Lithuanian Music Making in Forced Exile: Fiddle and Fiddling	93
II. MŪZIKAS VĒSTURE	108
Nils Franke Sergei Bortkiewicz (1877–1952): Musical Retrospection as a Lasting Art Form	108
Эгле Шедуйките-Корене Особенности органостроения в Литве в конце XIX – начале XX века: мастера и инструменты	119
Jeļena Ļebedeva Latvijas komponistu orķestra skaņdarbu žanriskā panorāma: statistikas un hronoloģijas aspekti	130
Līga Pētersone Latviešu klavieru trio pirmsākumi kamermuzicēšanas tradīciju attīstības kontekstā	143
Baiba Jaunslaviete Alfrēda Kalniņa vokālā kamermūzika 20. gadsimta sākumā vācu un krievu mūzikas kritiķu skatījumā	167

Zane Saulīte	
Jaunu izteiksmes veidu meklējumi Rīgas kinostudijas spēlfilmu mūzikā 20. gadsimta 60. gados	176
Ирина Копосова	
Музыка Эрика Форделля и её место в истории финской симфонии	187
Ирина Горная	
Общеввропейское и национальное в финской камерно-вокальной музыке XX века	199
Галина Цмыг	
Хоровая академическая музыка в Беларуси: специфика авторских творческих концепций	208
III. MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA	217
Людмила Казанцева	
Композитор в зеркале своей музыки	217
Нина Бергер	
О единстве времени, места и действия в музыке	228
Ilona Būdeniece	
Džima Samsona ieguldījums žanra teorijā	240
Ēvalds Daugulis	
Džordža Rasela lidiskā hromatiskā koncepcija: tradīcija vai novitāte?	248
Andris Vecumnieks	
Teatralitātes aspekti mūzikas analizē	265
Анна Преодоляк	
Саломея Рихарда Штрауса: особенности жанра	280
Екатерина Окунева	
Организация ритмических структур в композиции <i>Il canto sospeso</i> Луиджи Ноно: вопросы анализа	293
Оксана Александрова	
Слово как смысловая доминанта творчества Георгия Свиридова	311
Marina Chernaya, Svetlana Kurnosova	
Piano Concerto-Phantasia <i>In the World of Edvard Grieg</i> by Grigory Korchmar: To the Problem of Style Modeling	325

Violeta Tumasonienė	
The Signs of Scriptural Music Composition: Between the Changeable and the Ordinary	335
Diāna Zandberga	
Dažas faktūras īpatnības jaunākajā latviešu klaviermūzikā	357
Inga Gaile	
Skaņas dizaina tendences laikmetīgās dejas izrādē	376
IV. ATSKAŅOTĀJMĀKSLA UN MŪZIKAS PEDAGOĢIJA	386
Gaļina Zavadska	
Dažas Volfganga Amadeja Mocarta klavierdarbu interpretācijas problēmas	386
Леонидас Мельникас	
Урок мастера: проблема ориентиров в литовском исполнительском искусстве рубежа XX–XXI веков	397
Maciej Kołodziejcki	
Polish Concept of Universal Music Education: A Critique and an Overview of Required Changes	410
Nora Lūse	
Latviešu tautasdziesmu apdares jauno pianistu konkursā	422

PRIEKŠVārds

Krājumā ietverto 29 zinātnisko rakstu pamatā ir referāti, kas 2012. gada maijā nolasīti Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes organizētajā gadskārtējā zinātniskajā konferencē. Konference šoreiz bija ieinteresējusi jo īpaši plašu dažādu valstu un institūciju pētnieku loku. Lietuvas muzikologu vidū bija kolēģi no Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas, Literatūras un folkloras institūta, Pedagoģijas universitātes, Vītauta Lielā universitātes Kauņā un Klaipēdas universitātes; savukārt Latviju pārstāvēja Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas, Kultūras akadēmijas, Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas, Daugavpils Universitātes un Ekonomikas un kultūras augstskolas mācībspēki un doktoranti. Uzstājās arī kolēģi no Sanktpēterburgas N. Rimska-Korsakova Valsts konservatorijas un A. Hercena Krievijas Valsts Pedagoģijas universitātes, A. Glazunova Petrozavodskas Valsts konservatorijas, Krasnodaras Valsts Kultūras un Mākslu universitātes, Astrahaņas Valsts konservatorijas un Volgogradas Valsts Mākslu un Kultūras institūta. Atsevišķi pētnieki pārstāvēja Baltkrievijas Nacionālo Zinātņu akadēmiju, Harkovas Humanitārās Pedagoģijas akadēmiju Ukrainā, Lodzas Mūzikas akadēmiju Polijā un Rīdingas Universitāti Lielbritānijā. Jau kuplais dalībnieku pulks vien ļauj apjaust, ka gana ietilpīgs bijis arī konferencē risināto zinātnisko problēmu loks. Referātu tematiskā daudzveidība uzskatāma par Daugavpils foruma raksturīgu iezīmi, un to atspoguļo arī jaunais zinātnisko rakstu izdevums.

Tradicionālās mūzikas pētniecībai veltīta lietuviešu muzikologu rakstu kopa. Autoru intereses sniedzas no plaši tvertas problēmas, piemēram, tradicionālo, modificēto un modernizēto koncertinstrumentu attiecībām (R. Apanavičs) līdz konkrētu instrumentu – dūdu (R. Žarskiene) un Suvalkijas tipa kankļu (V. Palubinskiene) – vēstures un funkcionēšanas pētniecībai. Sinkrētiska žanra – Vastlāvja (Metēņa) folkloras – muzikālās daļas izpētei Žemaitijas reģionā veltīts L. Petrošienes raksts. Pirmo reizi sīkāk aplūkota padomju režīma izsūtīto lietuviešu vijolnieku un vijolmeistaru darbība Sibīrijā 20. gadsimta 40.–50. gados (G. Kirdiene). Tradicionālās kultūras izpausmes skatītas dažādu nāciju un reģionu tautas mākslas mijsakaros, balstoties uz izsmeltošām arhīvu fondos un lauka pētījumos iegūtām ziņām.

Mūzikas vēstures sadaļā nosacīti nošķiramas vairākas rakstu grupas. Vienu no tām varētu dēvēt par *panorāmas tipa pētījumiem*. Šos rakstus

iepažīstot, gūstam priekšstatu par orķestra mūzikas kopainu un simfonisko žanru proporcijām latviešu mūzikā (J. Ļebedeva). Uzzinām, ka Lietuvā, tāpat kā Rietumeiropā (un arī Latvijā), 19. gadsimta pēdējā trešdaļā un 20. gadsimta sākumā ieviesās un nostiprinājās romantiskā stila ērģeļbūve (E. Šedukīte-Koriene). Vērojam, kā latviešu kultūrvidē šajā pat periodā pakāpeniski veidojās instrumentālās kamer muzicēšanas radīcijas, ar kurām jaunās un vidējās paaudzes mākslinieki jau 20. gadsimta sākumā spēja iekļauties modernās Eiropas kultūras procesos (L. Pētersone). Mūzikas estētikas sadaļā šādu panorāmisku skata punktu iezīmē apcere par komponista personības un viņa radīto skaņdarbu mījsakariem (L. Kazanceva), arī pārdomas par laika, vietas un darbības vienotību mūzikā (N. Bergere).

Vēstures sadaļā ietverto rakstu otra grupa piedāvā kāda noteikta vēstures perioda kopainā ieskatīties caur *viena žanra prizmu* – pētīt, kā Alfrēda Kalniņa vokālā kamer mūzika vērtēta 20. gs. sākuma krievu un vācu presē (B. Jaunslaviete), aplūkojot novatorās iezīmes latviešu 20. gs. 60. gadu kinomūzikā (Z. Saulīte), analizējot baltkrievu kormūzikas attīstības tendences (G. Cmīga), sniedzot priekšstatu par somu skaņumākslas kopainu 20. gs. otrajā pusē simfoniskās (I. Kuposova) un vokālās kamer mūzikas žanrā (I. Gornaja). Turklāt zīmīgi, ka, neraugoties uz reģionālajām atšķirībām, visai spilgti iezīmējas vairāku pētniecisko rakursu sasauksme: dažādos aspektos vēstīts par nacionālās un vispāreuropeiskās pasaulizjūtas mijiedarbi, par folkloras un laikmetīguma krustpunktiem, par laikmetīgās mūzikas valodas pastiprinātu apguvi Baltijas reģiona valstīs divos vēstures periodos – vispirms 20. gs. sākumā un vēlāk, pēc pusgadsimta – 60. gados.

Sadaļā *Mūzikas estētika un teorija* iezīmējas vairāki savstarpēji korespondējoši raksti, kurus vieno subtēma *muzikoloģija ārzemēs*. Tā šobrīd ir neapšaubāmi aktuāla, jo paplašina redzesloku, ļauj paraudzīties uz mūzikas analīzes problēmām no citiem skatu punktiem – uz žanru skaidrojumu (I. Būdeniece), uz harmonijas sistēmām (Ē. Daugulis), uz faktūras risinājumu daudzveidīgām izpausmēm laikmetīgajā mūzikā (D. Zandberga). Cita, starpdisciplināras ievirzes subtēma ir *dažādu mākslu aktīva mijiedarbe*. Tai veltīts A. Vecumnieka pētījums par teatralitāti mūzikā un I. Gailēs raksts par skaņas dizaina veidošanu laikmetīgās dejas izrādē.

Un, kā jau parasti, caur muzikologu rakstītajām rindām lasītāju uzrunā *komponisti un viņu skaņdarbi*, raisot vēlēšanos šo mūziku pašam iepazīt. Noklausīties, piemēram, kopš 1922. gada Vinē dzīvojušā ukraiņu komponista Sergeja Bortkeviča vēlinā romantisma stilistikā izturēto Klavierkoncertu kreisajai rokai, kuru abu pasaules karu starplaikā daudzos koncertos spēlējis slavenais pianists Pauls Vitgenšteins (N. Franke). No jauna iedziļināties

R. Štrausa *Salomes* vēstījumā, lūkojot tur saklausīt eksistenciālas mistērijas koncepciju un rituālu simboliku (A. Predoļaka). Iepazīt dzejas un mūzikas savdabīgās mijiedarbes formas Georgija Sviridova kormūzikā (O. Aleksandrova). Pārbaudīt *dzīvajā* klausījumā idejas, kuras Grigorija Korčmara klavierkoncertā fantāzijā *Edvarda Grīga pasaulē* saklausījuši tā vērīgie analizētāji (M. Černaja un S. Kurnosova). Pārliecināties, cik no teorētiskajā analizē atsegtajām ritma organizācijas finesēm ir reāli saklausāmas L. Nono skaņdarbā *Il canto sospeso* (J. Okuneva), kādi muzikālie zemteksti Svēto Rakstu zīmju tulkojumā iekodēti lietuviešu komponistu sakrālajās partitūrās (V. Tumasoniene).

Apjomā pieticīgāka, tomēr gana daudzveidīga ir *atskaņotājmākslai un mūzikas pedagoģijai* veltītā sadaļa. Te apcerēta klasiskā mantojuma interpretācijas problēmika (G. Zavadska), izcilu personību iedvesmojošā loma kopējā kultūrvirzības procesā (L. Meļņiks), kā arī muzikālās audzināšanas aktuālās problēmas gan konceptuālā skatījumā (M. Kolodzejskis), gan ļoti konkrētā, mūsdienīgā rakursā, turklāt izvirzot Latvijas mūzikas pedagoģijai jaunu atslēgvārdu – etnodidaktika (N. Lūse).

Tādējādi krājumā iezīmējas savveida *gredzena kompozīcija*. Tas ir zīmīgi un likumsakarīgi, jo, neraugoties uz pētniecisko tēmu dažādību, virsuzdevums mums visiem ir viens: izzināt bijušo un apjēgt esošo, domājot par mūzikas tradīciju turpinātājiem un nākotnes mūzikas klausītājiem.

Ilma Grauzdiņa

I. TRADICIONĀLĀ MŪZIKA

Проблемы реконструкции и употребления этнических музыкальных инструментов в Литве. Часть I: процесс усовершенствования

*Габилитированный доктор этнологии Ромуальдас Апанавичюс
Профессор Университета имени Витаутаса Великого (Каунас)*

Введение

Вопрос соотношения конструкций, звуковых свойств, репертуара, способов игры и особенностей применения литовских этнических и реконструированных народных музыкальных инструментов ещё недостаточно изучен.

Мария Балтрениене (Baltrėnienė 1980) подробно описала все литовские этнические музыкальные инструменты и впервые изложила историю усовершенствования и применения их модифицированных концертных образцов. Автор, продолжая данную тематику (Apanavičius 1985), рассмотрел принципы усовершенствования литовских этнических музыкальных инструментов, сравнил весь процесс с подобными усовершенствованиями инструментов и у других народов, однако проблемы соотношения самого результата упомянутого процесса (воздействие изменения конструкций, звуковых свойств, принципов игры на традиции применения данных инструментов) практически не поднимал. В русле такого же подхода написана работа автора о тенденциях профессионализма на пути становления академического музицирования на этнических музыкальных инструментах разных культур, в том числе и литовских (Apanavičius 2000).

Оба названных автора в своём энциклопедическом справочнике (Baltrėnienė, Apanavičius 1991) дали характеристики всех литовских этнических инструментов и усовершенствованных концертных аналогов, сравнили их основные свойства, однако более подробному изучению вопроса о соотношении этих двух видов инструментов не способствовала сама направленность энциклопедического справочника.

Из монографических исследований, посвящённых вопросам становления одного отдельно взятого литовского народного музыкального инструмента, следует отметить работу Альгирдаса Вижинтаса (Vyžintas 1975) о скудучай (*skudučiai*) – комплекте многостольных закрытых флейт, а также публикацию автора данной статьи (Araņavičius 1980) об усовершенствовании бирбине (*birbynė*), духового язычкового инструмента типа жалейки, и создании современного концертного семейства этих инструментов. Народные модификации струнного инструмента канклес (*kanklės*) рассмотрены в монографиях Балтрениене (Baltrėnienė-Gaščiūskaitė 1997) и Види Тарнаускайте-Палубинскене (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009). Исследователи также уделили внимание и проблемам изготовления новых концертных образцов канклес (Marozienė 2008), развитию профессионального репертуара (Tetenskienė 2000; 2003; 2010) и применению традиционных канклес в учебном процессе (Merkelienė 2003; Palubinskienė 2004).

Рассматриваются также проблемы оркестрового и ансамблевого музицирования на усовершенствованных народных музыкальных инструментах (Merkelienė 2009; Tetenskas 2003; 2010). Однако, как уже упоминалось ранее, во всех эти работах проблемы соотношения традиционных этнических и усовершенствованных концертных инструментов практически не рассматриваются.

Цель первой статьи из планируемого цикла – исследование основных принципов модифицирования литовских этнических музыкальных инструментов и соотношения конструкций их усовершенствованных моделей с традиционными этническими музыкальными инструментами¹.

Данные – музейные экспонаты этнических музыкальных инструментов, образцы концертных инструментов, архивные источники, факты из опубликованных работ. Описи и измерения всех музейных экспонатов и усовершенствованных инструментов проведены автором совместно с Балтрениене в 1985 году, а экспонатов, собранных в Северной Литве – автором вместе с ответственным редактором издательства

¹ Исследование проведено в рамках выполнения проекта структурных фондов Европейского Союза, программа 2007–2013 гг. *Развитие действий человеческих ресурсов*, третий приоритет: *Утверждение способностей исследователей*, VP1-3.1-ŠMM-07-V, *Поддержка деятельности ученых и других исследователей (всеобщая дотация)*; проект *Движение этнической музыки в Литве в 70-х годах XX в. – начале XXI в.*, выполняется в 2011–2014 гг. в Университете имени Витаутаса Великого.

Žiemgalos leidykla Витаутасом Диджпятрисом (*Didžpetris*) в 2007 году. Также проф. Балтрениене дополнительно проверяла музейные канклес в 1997 году (Baltrėnienė-Gašćiauskaitė 1997: 28–33). Методы исследования – анализ, обобщение, синтез.

Результаты – выдвигается мысль, что процесс усовершенствования литовских этнических музыкальных инструментов и расширения их исполнительских возможностей в XX веке был продиктован требованиями того времени и привёл к созданию не только модифицированных, но и совершенно новых образцов данных инструментов, основные свойства которых всё-таки остались близкими к этническим музыкальным инструментам.

Ключевые слова: этнические и академические музыкальные инструменты, реконструкция, модификация, усовершенствование.

Народные модификации

Анализ экспонатов канклес, хранящихся в фондах музеев Литвы, показал, что уже в конце XIX – начале XX века произошли заметные изменения в конструкции и распространении этих инструментов. Мастера начали придавать им черты европейских инструментов, в частности цитры. Изменилась форма корпуса, и расширилось число струн, что привело к использованию некоторых принципов игры на цитре и исполнению репертуара, состоящего в основном из европейской бытовой танцевальной музыки (Апанавичюс 2009). Особо отметим примерно двойное увеличение ареала распространения канклес – от северо-запада, где до этого бытовали традиционные канклес, до юго-востока Литвы, включая даже Дзукию, где эти инструменты раньше никогда не использовались (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 358). Этому способствовало не только влияние европейской культуры на литовские этнические традиции, но и движение национального возрождения. Канклес, наряду с подобными инструментами других народов Балтийского региона, стали одним из ярчайших символов не только возрождения, но и процесса консолидации современной литовской нации.

Ещё в процессе натурального модифицирования канклес заметно, что кроме европейской цитры одним из основных моделей изготовления новых инструментов стала конструкция традиционных канклес Сувалькии – региона в юго-западной Литве, находящегося в непосредственной близости к бывшей Восточной Пруссии. Вопрос о древности и типичности сувалькийских канклес является неясным и не решён до

сего дня, поскольку эти инструменты, хотя и использовались на ограниченной территории данного региона, не входили в основной ареал традиционных литовских канклес, а в их конструкции были заметны черты более раннего влияния европейских музыкальных инструментов. Однако их почти идеальные пропорции, искусственная орнаментика, качественное изготовление, очень хорошее звучание и, наконец, рациональный способ исполнения привел к тому, что именно сувалькийские канклес стали моделью не только для народных модификаций, но и для дальнейшего усовершенствования этого инструмента.

Примечательно и то, что процесс народной модификации канклес шёл параллельно с выдвиганием этого инструмента из традиционной бытовой сферы в область публичного музицирования и даже на концертную эстраду.

Что касается народной *эволюции* остальных литовских этнических музыкальных инструментов, то очевидно, что они, за исключением лишь некоторых образцов духовых инструментов лумздялис (*lumzdelis* — свирель) и бирбине (жалейка), народной модификации не подверглись. Они сохранили статус инструментов бытового домашнего музицирования и сигнальных орудий. Однако анализ музейных экспонатов таких инструментов показал, что иногда им, как и канклес, придавались черты европейских инструментов: для изготовления применялись даже деревообрабатывающие токарные станки домашнего производства, удлинялись их корпуса и умножалось количество звуковых отверстий. Именно это, как и в случае с модификацией канклес, привело к возможности исполнения довольно сложных мелодий танцевальной музыки, однако ни лумздялис, ни бирбине, подвергнутые народной модификации, за исключением некоторых случаев, более значительному употреблению в народной музыкальной практике не подверглись.

Профессиональное усовершенствование

В начале XX века начался процесс сознательной реконструкции литовских этнических музыкальных инструментов, который постепенно привёл к систематическому их усовершенствованию и созданию новых — концертных образцов. Так, с 1901 года в Каунасе, на фабрике музыкальных инструментов, начали изготавливать три типа струнных инструментов под общим названием *канклес*. Два инструмента были типичными цитрами, а третий — 12-струнные канклес сувалькийского образца. Более систематическое усовершенствование этого инструмента связано с

деятельностью Литовского общества канклистов, учреждённого в 1925 году в Каунасе, и Школы канклистов при данном обществе, которая открылась в 1930 году.

В 1928 году был изготовлен образец 15-струнных канклес сувалькского типа и одновременно создано их концертное семейство: альт, бас, контрабас. Примечательно, что Юстинас Стримайтис² (*Strimaitis*), хорошо знающий образцы народных канклес, всё-таки сделал заказ мастеру Пранасу Пуйшису (*Puišys*) не по собственным чертежам или рисункам, а по эскизу выдающегося художника, знатока и собирателя литовского народного искусства Антанаса Жмуйдзинавичюса (*Žmuidzinavičius*). Впрочем, Жмуйдзинавичюс и другой выдающийся художник и композитор Микалоюс Константинас Чюрленис (*Čiurlionis*) ещё в 1907 году в Вильнюсе вместе организовали первую Литовскую художественную выставку, для которой они отобрали и коллекцию из произведений народного искусства, в том числе и несколько образцов этнографических канклес.

Из этого очевидно, что к изготовлению усовершенствованных канклес Стримайтис уже с самого начала относился с большой ответственностью, стремясь соединить народные традиции с академическими концертными требованиями.

В 1932 году уже по проекту Стримайтиса были изготовлены 22-струнные канклес того же самого сувалькского образца, и в следующем 1933 году к ним был присоединён несложный, однако довольно рациональный механизм изменения высоты звука каждой струны на полтона. Данный механизм остался неизменным до наших дней. Позже он был установлен и для басовых канклес. Благодаря этому усовершенствованию появилась возможность исполнять на канклес не только народные мелодии, но и несложные сочинения академической музыки. В 1954 году уже под руководством Пранаса Стяпулиса³ (*Stepulis*) число струн данной модели инструмента было увеличено до 29, тем самым диапазон звучания канклес охватывал уже 4 октавы.

Последняя модификация концертных канклес была осуществлена в 1964 году. Взяв за пример образец других сувалькских канклес, ко-

² Юстинас Стримайтис – уроженец Сувалькии, учитель по образованию, инициатор усовершенствования канклес и руководитель Школы канклистов.

³ Пранас Стяпулис – ученик Стримайтиса, руководитель класса канклес в Литовской государственной консерватории (нынешней академии музыки и театра), в дальнейшем профессор академии.

торый был собственностью выдающегося деятеля национального возрождения XIX века Винцаса Кудирки⁴ (*Kudirka*; упомянутые канклес хранятся в его мемориальном музее в деревне Паэжеряй Вилкавишского района), Стяпулис заказал мастеру Пранасу Купчикасу (*Kupčikas*) изготовить по проекту известного сценографа Даля Матайтене (*Mataitienė*) концертные канклес, которые имели бы такой же диапазон и механизм изменения высоты звука как сувалькийская модель. Одновременно были изготовлены басовые и контрабасовые канклес такого же образца (прежде эти инструменты имели такую же форму, как и канклес образца 1954 года).

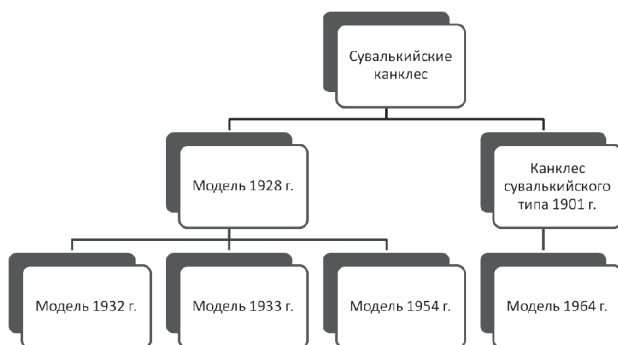


Диаграмма 1. Процесс модификации канклес

Как видим, и следующая – последняя модификация канклес была проведена, строго придерживаясь принципа аутентичности, прототипом опять была этнографическая модель канклес из того же самого региона Сувалькии. Однако при анализе музейных экспонатов обнаружилось, что подобранный экспонат канклес Кудирки, ставший прообразом для усовершенствования этих инструментов в 1964 году, не является типичным образцом не только всех, но и сувалькийских этнографических канклес. Инструмент Кудирки, хотя и имеет близкую к сувалькийским канклес форму, по сути дела больше напоминает уменьшённую арфу, чем типичные этнографические канклес. Именно подобные примеры цитрообразных инструментов фабричного изготовления были найдены автором совместно с Балтрене в 1985 году в фондах музеев и других регионов Литвы, в частности в Шяуляй.

⁴ Винцас Кудирка – уроженец Сувалькии, врач, писатель и публицист, автор текста и музыки государственного гимна Литвы.

На вопрос автора, почему прообразом концертного инструмента в 1964 году был избран не совсем типичный экспонат, Стяпулис – он и рецензент рукописи упомянутого энциклопедического справочника (Baltrėnienė, Apanavičius 1991) – пояснил, что этому способствовало главным образом то обстоятельство, что инструмент находился в употреблении выдающегося деятеля литовского возрождения. Другой причиной Стяпулис назвал недостаточное знание экспонатов канклес, хранящихся в фондах музеев Литвы (Стяпулис 1986).

Значительному изменению конструкции в процессе усовершенствования и создания семейства подвергся и духовой язычковый музыкальный инструмент бирбине. В 1940 году в Государственном ансамбле песни и танца Литовской ССР (нынешний ансамбль *Lietuva*) на основе деревянной народной бирбине *ragяlis* (*ragelis*, также *Сякминю рагялис* – *Sekminių ragelis*: рожок дня Святой Троицы) были созданы диатонические сопрановые инструменты *in C*, *in D*, *in G*, в 1941 году – такой же диатонический бас, в 1945 году – контрабас.

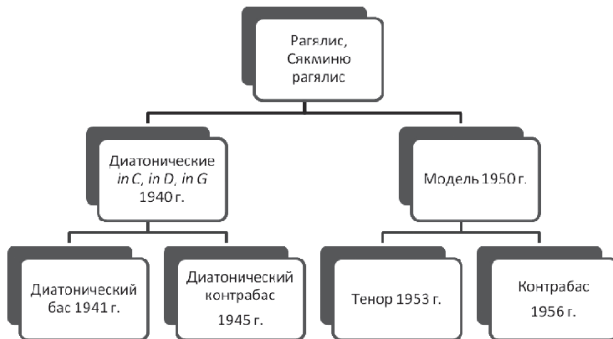


Диаграмма 2. Процесс модификации бирбине

В 1950 году после продолжительных экспериментов мастером Пранасом Сервой (*Serva*) был сконструирован сопрановый полухроматический тип бирбине со сложным профилем внутреннего сверления, на котором с помощью применения аппликатурных комбинаций появилась возможность извлечения и всех хроматических звуков.

Данная модель бирбине, в конструкции которой нет никакого клапанного механизма, кроме одного – флажолетного клапана, нашла широкое применение, она используется и сегодня. В 1953 году также после продолжительных экспериментов стал использоваться хроматический теноровый, в 1956 году – такой же контрабасовый тип. Конструкция

теноровой бирбине ещё была уточнена в 1960 году. Примечательно, что обе разновидности этого инструмента уже изготавливались не из дерева, а из металла, а во-избежании клапанного механизма они содержали сложную конструкцию внутренних стволов, способствующих извлечению хроматического звукоряда.

Сравнительно легко происходило усовершенствование свистящего инструмента лумздялис. В 1941 году в Государственном ансамбле были изготовлены, как и в случае с бирбине, также три диатонические его модификации – *in C*, *in D* и *in G*. В 1950 году был сконструирован в принципе полностью хроматический инструмент, где единственная аппликатурная комбинация применялась лишь для извлечения звука b^1 и его флажолета b^2 . Лёгкость усовершенствования данного инструмента объясняется тем, что по акустическим законам звукообразования лумздялис, как и продольная флейта, является *открытой*, в то время как язычковый инструмент бирбине – *закрытой* трубой (*Музыкальная акустика* 1954: 111–116). Для достижения хроматического звукоряда на инструментах типа *открытой* трубы практически хватает пальцев обеих рук, а для *закрытой* необходим клапанный механизм.

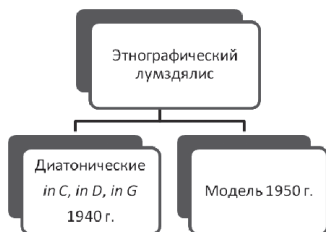


Диаграмма 3. Процесс модификации лумздялис

Также следует отметить, что лумздялис конструкции 1950 года уже изготавливался не из дерева, а из эбонита. С акустической точки зрения материал не имеет значения для звукообразования духовых инструментов, однако несколько влияет на их тембр. Гладкая поверхность внутреннего сверления инструмента, сделанного из эбонита, делает тембр несколько резче и ярче, чем у деревянного прототипа (*Музыкальная акустика* 1954: 129, 133).

Более значительным усовершенствованиям литовские этнические музыкальные инструменты не подверглись. В основном были лишь пересмотрены и расширены комплекты их традиционного народного использования, как это, например, произошло с комплектом скудучяй, а также

на основе сигнальных традиционных орудий были созданы совершенно новые виды инструментов (скрабалай/*skrabalai* – набор деревянных коробочек-звонков типа ксилофона; табалай/*tabalai* – набор длинных деревянных сигнальных досок типа оркестровых колоколов).

Расширение комплекта скудучай начато ещё в 30-ые годы XX века, когда этот многоствольный инструмент, как и канклес, перешагнул границы довольно узкой территории его бытования в северо-восточной Литве и стал достоянием всей нации. Под влиянием нового репертуара европейской бытовой танцевальной музыки традиционный комплект, состоящий в основном из 5–7 дудочек, в 1950–1955 году расширился до 18 и даже 32, притом из диатонического превратился в полностью хроматический.

Используемый в концертной практике новый инструмент – *скрабалай* и *кялмас* по проекту художественного руководителя Государственного ансамбля Йонаса Швядаса⁵ – был изготовлен Сервой в 1947 году. На архаическом барабане *кялмас* (*kelmas*) была установлена вертикальная рама – *скрабалай* с прикреплёнными 9 деревянными звонами, употребляемыми в основном в качестве сигнального орудия при пастьбе скота, и иногда народными барабанщиками для разнообразия звучания барабана. В дальнейшем *скрабалай* стали также хроматическими, а количество деревянных выдолбленных коробочек достигло 27 штук, что позволило расширить диапазон их звучания до двух с половиной октавы.

Табалай из 5 вертикальных деревянных подвешенных досок средней длины в 1966 году были изготовлены Купчикасом. В 1980 году он сделал хроматический набор из 20 досок, в свою очередь Антанас Буткус (*Butkus*) в 1984 году – из 13 досок.

Оценка конструкций усовершенствованных канклес

Традиционные канклес имели выдолбленный корпус в форме неправильной трапеции, на которой были натянуты 5–12 струн, а резонансное отверстие или несколько таких отверстий располагались чаще всего посередине их верхней деки. Несмотря на очевидное сходство, канклес имели региональные отличия, выраженные в основном в формах корпуса и числе струн. Так, канклес северо-восточных аукштайтов напоминали чёлн или даже греб, имели 5–7 струн, инструменты северо-

⁵ Йонас Швядас (*Švedas*) – основатель кафедры Народных инструментов, профессор Литовской академии музыки и театра.

западных аукштайтов и жямайтов были в форме реликтовых рыб, имели 9–12 струн, такими же были и сувалькийские канклес, которые имели внушительный завиток в переднем конце и округлённый задний конец.

Согласно классификации автора (Апанавиčius 1986, 1989), канклес северо-восточных аукштайтов относятся к первому типу инструментов группы *канклес/кантеле/гусли* Балтийских народов, инструменты северо-западных аукштайтов и жямайтов – ко второму, а канклес северо-восточных жямайтов и сувалькийцев – к третьему типу. Канклес первого и второго типа обычно были покрашены в чёрный или чёрно-серый цвет, а для сувалькийских инструментов такой оттенок не был характерным, их красили в тёмно-коричневый цвет. Верхняя дека инструментов всех типов была либо совсем непокрашена, либо ей придавался светло-жёлтый цвет. Таким образом, сам корпус инструментов, в том числе и сувалькийских, всегда был заметно темнее верхней деки, что, по мнению автора, могло связываться даже с оттенком цвета их прообразов – реликтовых рыб (Апанавиčius 2012).

Таблица 1.

Основные характеристики традиционных канклес

Тип	Корпус	Струны	Резонансовое отверстие	Цвет
I	Выдолбленный	5–7	Посередине верхней деки	Чёрный
II	Выдолбленный, иногда склеенный	9–12	Посередине верхней деки	Чёрный
III	Выдолбленный, склеенный	9–12	Посередине верхней деки	Чёрный, тёмно-коричневый

Канклес конструкции 1901 года, как уже упоминалось, в принципе были теми же самыми сувалькийскими инструментами, только фабричного изготовления. Они были склеены и покрашены в тёмно-коричневый цвет. Модели 1928 и 1932 года, несмотря на увеличение количества их струн, были кустарного производства, в целях эксперимента они изготавливались в ограниченном количестве и также полностью сохранили все основные черты традиционных инструментов сувалькийского типа. Инструменты также были склеены, но уже покрашены не в тёмно-коричневый, а в светло-жёлтый цвет. Тем же цветом покрашены и их верхние деки.

Таким образом, модели 1928 и 1932 года почти полностью сохранили черты корпусов сувалькийских традиционных канклес, однако обычный

их тёмно-коричневый цвет уже потеряли. Также было потеряно и контрастное соотношение цвета корпуса и верхней деки — эти важные элементы инструмента стали одинакового цвета. Нет никакого сомнения, что на такой принцип покраски канклес решающее влияние оказала традиция покраски европейских струнных инструментов, которые широко применялись не только в академическом, но и в народном музицировании.

Основные черты этнографических сувалькийских канклес и их новых усовершенствованных моделей сохранились и после, казалось бы, незначительного, но по сути дела *революционного* перелома в их усовершенствовании — установления в 1933 году механизма изменения высоты звучания струн, который, как уже говорилось раньше, остался неизменным до наших дней. То же самое можно сказать и о канклес конструкции 1954 года, корпус которых при его дальнейшем увеличении всё равно сохранил основные черты сувалькийских традиционных инструментов.

Канклес модели 1964 года, хотя и основаны на реально существующем прототипе, уже заметно отошли в своей форме от традиционных сувалькийских прототипов и приобрели черты европейских музыкальных инструментов, в частности арфы. Более того, изменились и пропорции самого инструмента — корпус его, по сравнению с до этого бывшими в употреблении канклес, стал заметно бóльшим и высоким. Также в противовес предыдущим типам, в этой модификации канклес произошли заметные изменения в форме самого инструмента. Во-первых, значительно был уменьшен завиток в переднем конце, отличающий сувалькийские канклес от таких же инструментов из других регионов Литвы. Также по примеру прообраза — канклес Кудирки — был изменён округлённый задний конец, который и ранее был типичным только для сувалькийских инструментов. Он теперь стал не только косоугольным, но и несколько извилистым, как это обычно бывает у нижних концов инструментов типа академической арфы и народных её модификаций.

Нетрудно заметить, что канклес конструкции 1964 года приобрели форму почти правильной трапеции, что не было характерно для конструкции не только сувалькийских этнографических прототипов, но и для традиционных инструментов типа канклес из других регионов Литвы. Традиционные канклес, как правило, всегда имели форму неправильной трапеции, а сувалькийские, как уже было сказано, вместе с тем ещё и округлённый задний конец, а также довольно внушительный завиток в переднем конце. Форму правильной трапеции, как показал анализ эт-

нографических музейных экспонатов, в литовском народном инструментарии имели лишь цимбалы, и это является как раз отличительной чертой собственно европейского инструмента.

Заметно увеличенный размер корпуса *высоких канклес* — основного типа модели 1964 года — и особенно завышенная его высота, то есть *толщина*, в принципе более подходит к басовому, нежели сопрановому инструменту, каковым, несмотря на довольно широкий диапазон (четыре октавы), является данная модель канклес. Наконец, в этой модели было заменено и место резонансового отверстия, которое и в этнографических, и в академических инструментах обычно бывает посередине верхней деки. Несколько таких отверстий в форме узора народных лент и тканей сделаны в передней стенке, которая во время игры на канклес бывает повёрнута в сторону слушателей.

Таблица 2.

Основные характеристики модифицированных канклес

Модель	Корпус	Струны	Резонансовое отверстие	Механизм
1901 г.	Типичный	12	По середине верхней деки	Отсутствует
1928 г.	Типичный	15	По середине верхней деки	Отсутствует
1932 г.	Типичный	22	По середине верхней деки	Отсутствует
1933 г.	Типичный	22	По середине верхней деки	Переключатели для каждой струны
1954 г.	Типичный	29	По середине верхней деки	Переключатели для каждой струны
1964 г.	Нетипичный	29	В передней стенке	Переключатели для каждой струны

Резонансовое отверстие струнных инструментов обычно делается по середине верхней деки. Оно облегчает её колебание, способствует лучшему содействию с вибрацией струн и образованию более качественного звучания. Резонансовое отверстие сложной конфигурации канклес модели 1964 года в акустическом содействии струн с колебаниями верхней деки участия практически не принимает и никакого влияния на данный процесс не имеет.

На вопрос, почему для резонансового отверстия вместо традиционной середины верхней деки было выбрано именно передняя стенка

канклес, Стяпулис в 1986 году объяснил, что это было сделано по сугубо практическим соображениям, чтобы звук инструмента *выходил прямо на слушателя*. Он признал также, что к этому привёл лишь эмпирический путь усовершенствования канклес, без каких-либо знаний законов музыкальной акустики (Стяпулис 1986).

Подобным образом были изготовлены басовые и контрабасовые канклес. Контрабас, как и в предыдущей модификации 1954 года, в силу своего очень большого корпуса, во время игры при помощи специальной палки ставится почти вертикально. По его струнам, как и по струнам контрабаса конструкции 1954 года, ударяют специальным молотком, поэтому контрабасовые канклес в принципе были не струнным щипковым, а струнным ударным инструментом. И лишь при игре на нём пальцами правой руки (инструмент постоянно придерживался левой рукой, или же пальцами этой руки прикрывались ненужные для звучания струны) контрабас функционирует как струнный щипковой инструмент.

Несмотря на это, все три вида модифицированных канклес 1964 года сохранили одинаковый принцип конструкции, расположения струн и резонансового отверстия, отчего их можно с уверенностью считать семейством современных концертных инструментов, имеющим твёрдую этнографическую основу.

Оценка конструкций усовершенствованных бирбине

Под общим названием *бирбине* в народной традиции объединялись духовые язычковые инструменты, сделанные из стебля ржи, гусиного пера, тростника, куска стебля молодого дерева, а также из специальной деревянной заготовки. Они все имели 3–6 игровых отверстий, а образец деревянной бирбине *рагялис*, *Сякминю рагялис* — ещё и раструб из рога животного. Некоторые музейные экспонаты деревянных инструментов напоминают даже кларнет, и очевидно, что они были изготовлены под влиянием этого академического инструмента, который применялся и в народном музицировании. Трость таких инструментов уже не отрезалась в переднем конце корпуса, как это было у всех остальных бирбине, а привязывалась шнурком также к переднему концу, который имел форму кларнетного мундштука. Народные бирбине имели в основном цилиндрическое внутреннее сверление, однако некоторые экспонаты, сделанные из коры ольхи, были не цилиндрическими, а конусообразными.

Таблица 3.

Основные характеристики традиционных бирбине

Материал	Форма	Отверстия	Раструб	Трость
Солома	Цилиндр	3–4	Отсутствует	В корпусе
Перо	Цилиндр	3–4	Отсутствует	В корпусе
Кора	Конус	Отсут- ствуют	Отсутствует	Во вставленном мундштуке
Дерево	Цилиндр	4–6	Отсутствует	В корпусе, во вставленном мундштуке
Дерево	Цилиндр	4–6	Рог	В корпусе, во вставленном мундштуке

Моделью усовершенствования бирбине в 1940 году, как уже было сказано, стал деревянный прототип – рагалис, Сякминю рагалис, на котором во время весеннего пастушьего праздника *Сякминес* играл старший пастух. Именно все основные признаки этого народного вида инструмента были сохранены в модификациях *in C*, *in D* и *in G* 1940 года. Все эти новые инструменты имели деревянный цилиндрический корпус, мундштук с привязываемой тростью, а также раструб из рога животного. Количество игровых отверстий было увеличено до 10 и в игре использовались не только в традиционном исполнении обычно применяемые второй–четвёртый, но и первый и пятый пальцы обеих рук.

Модель 1950 года также имела деревянный цилиндрический корпус с 10 отверстиями, вставляемый эбонитовый мундштук кларнетового типа с привязываемой тростью и раструб из рога животного. Однако своим внутренним сверлением сложного профиля, включающим одновременно черты цилиндра и конуса, эта модель резко отличается от прежних инструментов.

Чисто эмпирическим путём найденная форма внутреннего сверления бирбине, не встречаемая не только в конструкциях этнических, но и академических инструментов, в принципе создаёт возможность для извлечения полухроматического звукоряда. Примерно до половины ствола, имеющего до этого места почти цилиндрический внутренний профиль, инструмент действует как *закрытая трубка*, и в этой зоне через отверстия, прикрываемые пальцами левой руки, извлекаются диатонические звуки. Во второй половине ствола, имеющего уже резко расширенное конусообразное внутреннее сверление, бирбине начинает действовать по акустическим законам *открытой трубки*, и в этой зоне

через отверстия, прикрываемые пальцами правой руки, извлекаются хроматические звуки. Применяя ещё и аппликатурные комбинации в зоне действия *закрытой трубки*, можно без особых усилий извлечь и полный хроматический звукоряд двух с половиной октавы.

Ещё более сложное внутреннее устройство было применено для извлечения полного хроматического звукоряда теноровой бирбины конструкции 1953 года и её дальнейшей модификации 1960 года. Внутри цилиндрического ствола инструмента 1953 года были установлены две небольшие металлические трубки, из которых в конструкции теноровой бирбине 1960 года осталась лишь одна. С помощью внутреннего устройства часть вдуваемого воздуха направлялась через эту трубочку, повышая тем самым каждый диатонический звук на полтона.

Таблица 4.

Основные характеристики усовершенствованных бирбине

Модель	Материал	Форма	Внутреннее устройство	Звукоряд
Сопрано	Дерево	Цилиндр, конус	Отсутствует	Полухроматический, с возможностью извлечения хроматических звуков
Тенор	Металл	Цилиндр	Вспомогательная трубочка	Хроматический
Контрабас	Металл	Цилиндр	Четыре ствола	Хроматический

Тенор уже изготавливался не из дерева, а из металла, и был покрашен краской, напоминающей дерево. В настоящее время, наряду с металлическими, употребляются и деревянные теноровые бирбине.

Контрабас модели 1956 года имеет уже четыре внутренних ствола треугольной формы. Вдуваемый воздух во все стволы поочередно направляется с помощью специального клапана, управляемого первым пальцем левой руки. Звукоряд контрабасовой бирбине — хроматический, поскольку для извлечения каждого хроматического звука предназначается соответствующее звуковое отверстие.

Совершенно очевидно, что принцип аутентичности, который был положен в основу усовершенствования канклес, стал основополагающим и для модификации бирбине. Однако на пути усовершенствования этих инструментов мастера столкнулись с острой проблемой расширения звукоряда и вместе с этим сохранения внешности народного инст-

румента. И, если в случае модификации струнного инструмента канклес эта проблема была решена довольно успешно, практически без каких-либо заметных потерь аутентичного привычного вида и звучания, то дело с усовершенствованием бирбине оказалось значительно сложнее.

В силу акустических особенностей духовому язычковому музыкальному инструменту типа *закрытой трубки* для расширения звукоряда и достижения хроматических звуков необходим клапанный механизм — это показывает и мировая практика усовершенствования подобных академических инструментов. Но в таком случае теряются особенности первоначальной внешности народного инструмента, что было очевидно в конструкциях латышских и карельских национальных инструментов типа бирбине 50-х годов XX столетия, где подобный механизм, хотя и очень осторожно, уже применялся. Что касается реконструкции и усовершенствования бирбине, то совершенно очевидно, что при сохранении внешности народного инструмента пришлось идти путём уступок его звуковым качествам, прибегая к применению аппликатурных комбинаций и разных внутренних приспособлений.

Также очевидно, что в отличие от современных усовершенствованных канклес, которые изготавливаются по единому принципу конструкции и составляют семейство этих инструментов, современные бирбине в строгом смысле не являются подобным семейством. Их связывают лишь общее название и внешность, напоминающая народные бирбине, но каждый инструмент изготавливается как отдельный своеобразный тип, имеющий свою собственную конструкцию. По сути дела — это конгломерат различных инструментов.

Несмотря на это, все усовершенствованные инструменты типа бирбине имеют широкое употребление, они используются в разных ансамблях и оркестрах народных инструментов, на них ведётся обучение в музыкальных школах, училищах и высших учебных заведениях, а основной — сопрановый — тип бирбине является признанным сольным инструментом. Это подтверждает, что потребность усовершенствованных этнических инструментов в литовской музыкальной жизни велика, и она неразрывно связана с дальнейшим процессом развития национальной культуры.

* * *

Относительно характеристики усовершенствованного в 1950 году **лумздялис**, можно лишь отметить, что в силу функционирования данного инструмента по акустическим законам *открытой трубки* сколько-нибудь заметных осложнений по пути его становления концертным инструментом не наблюдалось. Усовершенствованная модель полностью сохранила все основные качества этнографических прототипов лумздялис. То же самое можно сказать и о разновидностях комплекта **скудучяй**.

Сравнить конструкции модифицированных **скрабалай и кялмас**, а также **табалай** с народными прообразами не имеет смысла, поскольку в данном случае перед нами не модификации древних образцов, а новые искусственно созданные инструменты.

Выводы

Процесс реконструкции и усовершенствования литовских этнических музыкальных инструментов, а также расширения их исполнительских возможностей в XX веке был продиктован требованиями времени и привёл к созданию не только модифицированных, но и совершенно новых образов данных инструментов.

В основе процесса усовершенствования был положен принцип сохранения аутентичности и первозданности народных инструментов.

Струнный щипковой инструмент канклес на всех этапах его усовершенствования и создания новых концертных моделей почти полностью сохранил основные свойства этнографических прообразов.

Все основные свойства этнографических прообразов сохранила и модель усовершенствованного лумздялис, функционирующая по акустическим законам *открытой трубки*.

Для создания современных моделей духовых язычковых инструментов бирбине, в силу особенностей их акустического функционирования по законам *закрытой трубки*, потребовалось прибегнуть к дополнительным конструктивным средствам, влияющим на качество звучания.

Оценивая процесс усовершенствования этнических музыкальных инструментов и создания их новых моделей в целом, можно заметить, что, несмотря на разные конструктивные изменения, иногда наносящие ущерб качеству звучания, основные свойства новых моделей всё-таки остались близкими к этническим музыкальным инструментам.

Problems of Reconstruction and Using Ethnic Musical Instruments in Lithuania. I: Process of Modification

Romualdas Apanavičius

Summary

Process of reconstruction of the ethnic musical instruments in Lithuania has begun in the end of the 19th century and it has been connected to the national liberation movement of the Lithuanians. It was the first attempt to use the ethnic musical instruments as the tools of public performing.

According to the new purpose the constructions of these instruments were developed using the elements of European musical instruments. Also it has been done strongly preserving the national traditions of the authentic outside of these instruments and the features of sound and mode of playing.

The first modification of the string instrument *kanklės* was made in 1928, and later models were constructed in 1932, 1933 and 1954. These instruments were of the shape of traditional *kanklės* from Suvalkija region of southeastern Lithuania and the number of its strings developed from 12 to 15, 22 and 29. Latest modification of 1964 was based not on the typical example of *kanklės* which used to be played by one of the leaders of Lithuanian national liberation movement of the 19th century doctor Vincas Kudirka. The shape of the frame of *kanklės* has the features of other European musical instruments, especially the harp. *Kanklės* of all the models were the diatonic instruments but starting from the year 1933, when the mechanism of changing separately the tuning of each string was applied, there appeared the possibility to play chromatic sounds as well.

The family of the *kanklės* consisting of the bass and double-bass simultaneously was constructed.

The development of the wind instrument *birbynė* (reed pipe) into regular musical instrument since 1940 has been traced. The appearance of the first diatonic instruments goes back to the year 1940 and that of the soprano type to 1950, tenor one in 1953 (latest model in 1960), the double-bass instrument was made in 1956. These instruments preserved authentic outside of folk instruments but have a very complicated form of its sound channel which has possibility to play not only diatonic but as well chromatic sounds. These three types of *birbynė* formally are the family of these instruments, but unlike the *kanklės* family, where all instruments are uniform in the point of view of its constructions, each instrument of *birbynė* family is uniform and differs mainly from each other.

The wind instrument *lumzdelis* (flute) developed into regular chromatic instrument in 1950.

The conclusion can be made that the process of developing Lithuanian ethnic musical instruments into regular concert instruments has been connected to the requirements of the national culture and all types of these instruments more or less preserved main features of the authentic ethnic instruments.

Key words: ethnic musical instruments, reconstruction, performing, Lithuania.

Литература и иные источники

- Apanavičius, Romualdas (1980). *Birbynė ir jos evoliucija*. Vilnius: Lietuvos TSR aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerijos Leidybinė redakcinė taryba
- Apanavičius, Romualdas (1985). Lietuvių liaudies muzikos instrumentų tobulinimas. *Menotyra* 13: 20–33
- Apanavičius, Romualdas (1986). Kanklių kilmė ir baltų bei Pabaltijo finų etnogenezė. *Mokslas ir gyvenimas* 11: 18–19
- Apanavičius, Romualdas (1989). Kanklės – Narvos kultūros reliktas. *Liaudies kūrybos palikimas dabarties kultūroje*. Kaunas: Šviesa, 65–73
- Apanavičius, Romualdas (2000). Etninių muzikos instrumentų profesionalėjimas: bendrosios tendencijos. *Liaudies muzika*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 27–43
- Baltrėnienė, Marija (1980). *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai* II. Vilnius: Lietuvos TSR Aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija; Kauno J. Gruodžio aukštesnioji muzikos mokykla
- Baltrėnienė, Marija, & Romualdas Apanavičius (1991). *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai*. Vilnius: Mintis
- Baltrėnienė-Gaščiauskaitė, Marija (1997). *Devyniastygės kanklės: kankliavimo tradicijos ir dabartis*. Vilnius: Etnomuzikos institutas; Vilniaus pedagoginis universitetas
- Marozienė, Regina (2008). Solinis koncertinių kanklių repertuaras (XX a. II pusė – XXI a. pradžia): faktūra ir jos atlikimo aspektai. *Lietuvos muzikologija* IX, 196–209
- Merkelienė, Algytė (2003). Tradicinis vaikų kankliavimas šiuolaikinėje Lietuvos kultūroje. *Tradicija ir dabartis* 3. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 139–148
- Merkelienė, Algytė (2009). Tradicinis ir autorinis skudučių repertuaras. *Tradicija ir dabartis* 4. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 135–143
- Palubinskienė, Vida (2004). Traditionelle litauische Kanklės und Kanklės-Spiel und ihr Einfluss auf die Förderung der Schüler in allgemeinbildenden Schulen Litauens. *Teorija un prakse skolotāju izglītībā* II. Rīga: Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskola, 97–104

- Tarnauskaitė-Palubinskienė, Vida (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla
- Tetenskas, Vytautas (2003). Klaipėdos universiteto liaudies instrumentų orkestras: istorija ir kūrybinė veikla. *Tradicija ir dabartis* 3. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 116–122
- Tetenskas, Vytautas (2010). Liaudies muzikos instrumentai, jų ansambliai ir orkestrai Lietuvos dainų šventėse. *Tradicija ir dabartis* 5. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 61–67
- Tetenskienė, Nijolė (2000). Lietuvių kompozitorių kūrinių kanklėms komponavimo bruožai. *Liaudies muzika*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 44–55
- Tetenskienė, Nijolė (2003). Kankliavimo repertuaro problemos. *Tradicija ir dabartis* 3. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 102–109
- Tetenskienė, Nijolė (2010). Profesionalus kanklių repertuaras ir jo įtaka kankliavimo raidai. *Tradicija ir dabartis* 5. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 40–48
- Vyžintas, Algirdas (1975). *Skudučiai*. Vilnius: Lietuvos TSR Kultūros ministerija; Lietuvos TSR Liaudies meno rūmai
- Апанавичюс, Ромуальдас (2009). Литовское этническое инструментальное музицирование в XX веке: смена традиций. *Tradicija ir dabartis* 4. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 47–63
- Апанавичюс, Ромуальдас (2012). Чёрный/тёмно-серый цвет *кankлес* балтийского региона: в поисках смысла и значения. *Žultūras studijas IV. Krāsa literatūrā un kultūrā*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 32–47
- Музыкальная акустика* (1954). Общая редакция Николая Гарбузова. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Стяпулис Пранас (1986). Интервью Ромуальдасу Апанавичюсу. Запись в личном архиве Ромуальдаса Апанавичюса

Kanklės of the Region of Aukštaitija: The Past and the Present

Dr. ethnology **Vida Palubinskienė**
Associate Professor at the Lithuanian University of
Educational Sciences, Faculty of Education

On the basis of museum exhibits, ethnic instrumental expeditions and written sources, the author of the article analyses the modified version of the Sudovian-type *kanklės* (Lithuanian national zither, or a kind of harp) as a distinctive phenomenon of ethnic culture having spread in the region of Aukštaitija (the Lithuanian Highland region) since the first half of the 20th century.

Introduction

Facts provide evidence that after the need for Lithuanian nationality and continuity of traditions gained force and became active in the second half of the 19th century through the first half of the 20th century, the Sudovian-type *kanklės* was chosen as a symbol of Lithuanian identity. The instrument was started to modify and disseminate in the furthest corners of Lithuania, even in the region of Dzūkija (Dainava) where *kanklės* music could not be found since the earliest ages. The instrument used to be played either solo or in ensembles, for one's own joy and in public places. This type of the *kanklės* gained special popularity in Aukštaitija. As the instrument had an intense and dark timbre, a wide sound range, variegated and abundant decorative elements and a much larger body, it soon became an object of fancy among the intelligentsia as well as in different organisations, like Young Lithuanians, the Catholic Spring Association, etc. In the opinion of Algirdas Vyžintas, this was the way the late-period Aukštaitian *kanklės* developed (Vyžintas 2002: 8). On the contrary to numerous researchers and investigators (Romualdas Apanavičius, Marija Baltrėnienė, Vida Tarnauskaitė-Palubinskienė, Nida Visockaitė-Lungienė, Egidijus Virbašius, etc.), he does not acknowledge that the aforementioned instrument is a modified model of the Sudovian-type *kanklės*.

Investigations related to the *kanklės* have been presented in research works by Zenonas Slaviūnas, Jadvyga Čiurlionytė, Jonas Švedas, Pranas

Stepulis, Vladas Bartusevičius, Marija Baltrėnienė, Romualdas Apanavičius, Vytautas Alenskas, Alfonsas Motuzas, Arvydas Karaška, Rūta Žarskienė, the author of the present article and other works.

Sporadic information on the Aukštaitian *kanklės* and players of this instrument can be found in the co-authored monograph *Senosios kanklės ir kankliavimas (The Old Kanklės and Kanklės Performance)* (Apanavičius, Alenskas, Palubinskienė, et al. 1994).

The work *Tradicinis kankliavimas (Traditional Kanklės Performance)* by the author of the present article (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2001) contains investigation of different ways of playing the *kanklės*, provides knowledge on the old *kanklės* players and the performance repertoire. In the monograph *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje (The Kanklės in Lithuanian Ethnic Culture)* (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009), the author presents the results of detailed research on the heritage related to the instrument itself, *kanklės* players, playing the *kanklės* and *kanklės* music as a cultural whole in order to disclose the multiplex socio-cultural spread and dynamics of the phenomenon as well as its role in Lithuanian ethnic culture during the second half of the 19th century through the first half of the 20th century. Nevertheless, the spread and entrenchment of the modified Sudovian-type *kanklės* in the region of Aukštaitija in the 20th century is not analysed separately in the said works.

Information on the birth and activities of the modified Sudovian-type *kanklės* ensemble *Pasagėlė (Lil' Horseshoe)* in Utena district, approximately at the end of the 20th century can be found in Asta Motuzienė's short publications (Motuzienė 2001, *Tradicinis kankliavimas šiuolaikinės kultūros plotmėje* 2008) and articles (Motuzienė 2002).

The aforementioned works mostly describe concert activities by *kanklės* players of Utena district as well as the tradition of organising the annual *Skambantys kankleliai (Resounding Kanklės)* summer camp in the settlement of Užpaliai, yet none of them contains an analysis of the modified Sudovian-type *kanklės*, ways of playing and the repertoire as distinctive cultural phenomena.

On the basis of the works published, data obtained during ethnic instrumental expeditions and information received from teachers, the author of the present article is making an attempt to overview the development of the modified Sudovian-type *kanklės* and the situation of the instrument in present-day Aukštaitija.

The object of the research is the *kanklės* of the Aukštaitian region in the past and in the present.

The goal (objective) of the research is to overview the usage of modified Sudovian-type *kanklės* in the region of Aukštaitija.

The conclusions of the investigation carried out by invoking the comparative and descriptive methods indicate that when the tradition of men playing the *kanklės* was disappearing in the 20th century, one third of *kanklės* players consisted of women playing Sudovian-type instruments. The *kanklės* was modified by efforts of the skilled craftsmen, Stanislovas Rudis and, later, Juozas Lašas, and disseminated all over Lithuania, mostly in the region of Aukštaitija.

In essence, playing the Sudovian-type *kanklės* differs quite little from traditional Sudovian *kanklės* performance, as the instrument, with a few modifications, was taken over from Sudovians.

Key words: *kanklės*, museums, exhibits, *kanklės* music.

The *kanklės* and *kanklės* players in the past

Museums

Besides the traditional *kanklės*, modified instruments having peculiarities of all the three instrument types also used to be played in Lithuania. The modified Sudovian-type *kanklės* is spread all over the territory of Lithuania and has mostly entrenched itself in the region of Aukštaitija (districts of Panevėžys, Pasvalys, Radviliškis, Pakruojis, Utena, Anykščiai, Kupiškis, Rokiškis, etc.).

Kanklės of this type may be found in the Open Air Museum of Lithuania (hereafter referred to as LBM) (three exhibits), the National Museum of Lithuania (IEM EM, two exhibits), Panevėžys Museum of Regional Studies (PKM, two exhibits), the Museum of Rokiškis Region (RKM, one exhibit), the Lithuanian Academy of Music and Theatre (VK, one exhibit), Šiauliai Aušra Museum (ŠAM EB, one exhibit), and the Samogitian museum *Alka* (TKM) having one exhibit.

According to the traditional classification of *kanklės* presented by Romualdas Apanavičius in 1986 (Apanavičius 1986), the modified Sudovian-type *kanklės* is attributed to the third type of the instrument (III₁^a). Modified instruments have glued bodies. The majority of exhibits belonging to this type are flat-bottomed. The maximum side length is 1000 mm (LBM 342) – 930 mm (RKM 4651). Nevertheless, comparatively small examples of the *kanklės* also exist, e.g., 620 mm (IEM EM 157). The height of bodies equals to 360–380 mm (LBM 342, RKM 3030), but lower examples of the instruments can be found, as well, e.g., 260 mm (IEM EM 157). The wider

end most often has an obliquity of 135°x35° (IEM EM 157) and is finished with a large or small horn or, in some cases, with a head of a dog (RKM 4651) or dragon (ŠAM EB 3801). Meanwhile, the narrow end is rounded (RKM 4651) or has an unusual odd shape (IEM EM 157).

The most typical number of single strings is 13–32, the number of double strings being 17–24. Instruments are usually decorated with resonance holes notched in the shape of an oval (IEM EM 157, RKM 3030, LBM 342) or five-to-seven pointed star – a cinquefoil, hexafoil, or heptafoil (LBM 33013, RKM 4651) as well as different drilled ornaments (LBM 33013). *Kanklės* are mostly painted in black, and, in some cases, brown, yellowish or yellow.

A collection of eleven modified Sudovian-type instruments has been gathered by the craftsman Egidijus Virbašius.

Expedition data

15 examples of modified *kanklės* were recorded in North-Eastern Aukštaitija during the third ethnic instrumental expedition in 1989. The respondents drew four examples of the *kanklės* from memory.

Valerija Jokubėnaitė-Ikamienė¹ residing in Biržai district played a 10-string Sudovian-type *kanklės*² inherited from her father, Mr Jokubėnas (19th century). The teacher Bronė Šernienė³ had seen girls playing yellowish colour *kanklės* with double strings at a feast of young farmers organised in the town of Biržai in 1937. The respondent Jonas Vėjinis⁴ remembered that in his living surroundings men used to play maple wood Sudovian-type *kanklės* having 12 or more strings.

Other participants of the research from the aforementioned district (Petras Deglis⁵ and Marcelė Garjonienė⁶) played modified third-type instruments having 16 strings; meanwhile, Mr Tamėnas⁷ played a 12-stringed *kanklės* and had crafted for himself another instrument – a modified third-type *kanklės* with 24 strings.

¹ Valerija Jokubėnaitė-Ikamienė, born in 1888, Gervelėnai village, Papilys rural district, Biržai county; died in 1961, Eiskudžiai village, Biržai district.

² It is not clear whether the instrument was modified.

³ Bronė Šernienė, born in 1931, Biržai.

⁴ Jonas Vėjinis, rural district of Parovėja, Biržai district; date of birth unknown.

⁵ Petras Deglis, born in 1931, Nemunėlio Radviliškis, Biržai county and rural district.

⁶ Marcelė Garjonienė, Biržai; date of birth unknown.

⁷ Tamėnas, Pandėlys rural district, Biržai county; date of birth unknown.

Jonas Dilys⁸ from Kupiškis district played a *kanklės* made in 1936 by Juozas Lašas. He also remembered that identical instruments used to be played by Petras Vinkšnelis⁹ and Elena Vinkšnelytė-Žvirblienė¹⁰ as well as Onutė Mikuckienė¹¹, Ms Grylavikienė¹², Ms Svedauskaitė¹³ and other musicians of the neighbourhood. Adomas Petrauskas¹⁴ living in Kupiškis district holds a 20-string *kanklės* in the museum he has established. The instrument was left by a visitor (Petrauskas does not remember his name). According to the construction and ornamentation, the instrument must have been crafted by Juozas Lašas.

Respondents from Rokiškis district, Paulina Gikytė-Tumienė¹⁵ and Julija Baltuškaitė-Starkuvienė¹⁶ also play instruments that are works by J. Lašas.

During the 1989 ethnic instrumental expedition in Northern Aukštaitija, the largest number of facts and observations (10) related to playing the *kanklės* were recorded in Panevėžys district, followed by the districts of Utena (5), Pasvalys (3) and Anykščiai (2). No spots of playing the *kanklės* were observed in the districts of Zarasai, Ignalina and Švenčionys. Therefore, it is complicated to distinguish what form of the *kanklės* used to be played there.

Jonas Šeškas¹⁷ residing in Pasvalys district had a modified third-type *kanklės* but could not remember who had crafted the instrument. Jonas Daumantas¹⁸ had made a modified *kanklės* in 1935 after having a look at

⁸ Jonas Dilys, born in 1907, Sliepiškis village, Svėdasai rural district, Rokiškis county; died in 1989, Šaukliškiai village, Kupiškis district.

⁹ Petras Vinkšnelis, died approx. 1976; lived in Svėdasai town, Anykščiai district; date of birth unknown.

¹⁰ P. Vinkšnelis' daughter, Savičiūnai village, rural district of Svėdasai, Anykščiai district; date of birth unknown.

¹¹ Onutė Mikuckienė, Svėdasai town, Anykščiai district; date of birth unknown.

¹² Grylavikienė, place and date of birth unknown.

¹³ Svedauskaitė – a teacher, Subačius Railway Station, Kupiškis district; date of birth unknown.

¹⁴ Adomas Petrauskas, born in 1914, Kupiškis district.

¹⁵ Paulina Gikytė-Tumienė, born in 1920, Svėdasai, Rokiškis county; lived in Kalviai village, Rokiškis district.

¹⁶ Julija Baltuškaitė-Starkuvienė, born in 1925, Juodonys village, Kamajai rural district, Rokiškis county; lived in Kalviai village, Rokiškis district.

¹⁷ Jonas Šeškas, born in 1913, Pumpėnai town, presently Pasvalys district.

¹⁸ Jonas Daumantas, 1899–?, Krikliniai village, Pumpėnai rural district, presently Pasvalys district.

books. The same type of instrument used to be played by his daughter Janina Daumantaitė-Juzėnienė¹⁹.

The majority of modified Sudovian-type instruments that spread in Lithuania during the first half of the 20th century were crafted by Stanislovas Rudis²⁰ from Krekenava and Juozas Lašas²¹ from the settlement of Svėdasai. *Kanklės* of the same type also used to be made by the Utena craftsman, Jonas Liuima²².

Kanklės players living in the neighbourhood of Panevėžys, Utena or Anykščiai play instruments made by the craftsmen Rudis and Lašas. Their instruments have spread not only in the districts of Panevėžys (settlement of Krekenava), Anykščiai (settlement of Svėdasai), Utena (Settlement of Užpaliai), but also in other Lithuanian territories like the vicinities of Pakruojis (settlement of Rozalimas), Radviliškis (Ožaičiai, Pociūnėliai, etc.), Tauragė, Raseiniai (Ariogala) and Trakai (Onuškis). Even Lithuanian players living in the USA (e.g. P. Bliūmas, etc.) use instruments crafted by Rudis. According to the witnessing given by the respondent Ona Slavinskaitė-Rudienė²³, the craftsman Stanislovas Rudis got interested in the *kanklės* around 1920 encouraged by Vytautas Kadžys²⁴, a Pan flute and *kanklės* player. The latter had oftentimes seen a twelve-string Sudovian *kanklės* at the musician Pranas Puskunigis²⁵ home in Skriaudžiai, district of Prienai, learned to play the instrument himself and offered Rudis (as a woodworker and furniture maker) to go and see the instrument. The craftsman brought drawings, a description of the repertoire and the way of playing, which were later elaborated. At

¹⁹ Janina Daumantaitė-Juzėnienė, born in 1938, Moliūnai village, Pumpėnai rural district, presently Pasvalys district.

²⁰ Stanislovas Rudis (Rudys), born in 1880, Mučiūnai village, Krekenava rural district, Panevėžys county; died in 1949, Krekenava.

²¹ Juozas Lašas, born in 1912, Savičiūnai manor, Svėdasai rural district, Rokiškis county; died in 2005, Savičiūnai village, Svėdasai administrative area, Anykščiai district.

²² Jonas Liuima, ?, Utena. No more data has been gathered about this craftsman.

²³ Ona Slavinskaitė-Rudienė, Stanislovas Rudis' wife, 1910, Pavermenys manor, Truskava parish, Ramygala rural district, Panevėžys county; in 1930–1993 lived in Krekenava, Panevėžys district.

²⁴ Vytautas Kadžys, leader at the Young Lithuanians organisation; shot in 1941.

²⁵ Pranas Puskunigis-Vaitiekus, also known as Kriaučiukas, Dainius, and Kanklininkas; born in 1860, Kaitiliai village, Sintautai rural district, Šakiai county; died in 1946, Skriaudžiai town, Marijampolė county.

first he used to craft twelve-string instruments, and later, motivated by the fosterer of *kanklės* culture, Justinas Strimaitis²⁶, he started producing instruments having 16, 18 and 20 strings that were glued from separate components.

To make instrument bodies, he would use cherry, wahoo, ash and maple wood, and fir wood to make the upper (top) panel where he would notch a resonance hole. To attach strings, classical zither tuning pegs were used. Jointly with his wife Ona he created interesting and picturesque ornaments as well as monograms consisting of customers’ initials, dates of production and his own name. Stanislovas Rudis crafted about 2000 instruments in total.



Figure 1. A *kanklės* crafted by Stanislovas Rudis in 1934. Courtesy of the personal musical instrument collection of Egidijus Virbašius.

Photo by Vida Palubinskienė, 2003

Ona and Stanislovas Rudis also taught inhabitants of other places to play the *kanklės*. In 1930, they had organised an ensemble of 20 *kanklės* performers from Krekenava.

Musicians used to play and sing for their own pleasure but also quite often had concerts in the surroundings of Panevėžys, Radviliškis and Ukmergė. Disciples of Ona and Stanislovas Rudis (being a really great lot) have spread not only in the surroundings of Krekenava, but also in other places: Panevėžys, Rozalimas, Utena, Anykščiai, Radviliškis, Ariogala, Gėluva, Telšiai and even the United States of America. Their tradition of *male* performance on the *kanklės* has been followed by their son, Kęstutis Rudis²⁷, as well as grandsons, Mindaugas, Žygimantas and Vytenis.

Ona and Stanislovas Rudis who worked honestly throughout their lifetime and presented the warmth of their heart to other people are presently resting at the small cemetery of Krekenava.

²⁶ Justinas Strimaitis, born in 1895, Rygiškiai village, Griškabūdis rural district, Šakiai county; died in 1960, Kaunas.

²⁷ Kęstutis Rudis (Rudys), born in 1926, Krekenava, Panevėžys county; lived in Panevėžys.



Figure 2. The Krekenava *kanklės* ensemble directed by Ona and Stanislovas Rudis. Photograph taken in 1930 in Krekenava (Panevėžys county).

Courtesy of the personal archive of Ona Slavinskaitė-Rudienė

In 1934, Juozas Lašas²⁸ started producing instruments on the basis of exact measurements of the *kanklės* model crafted by Stanislovas Rudis. He would later experiment to a great extent, alter the ornaments and the form. The top panel was decorated with stylised tulip motifs or images of oak leaves and the Gediminas Tower. On the contrary to Stanislovas Rudis, he would carve a hexafoil star in the resonance panel. The ornamentation of the *kanklės* employed by the *kanklės* makers Stanislovas Rudis and Juozas Lašas might be considered somewhat too intense, yet the craftsmen were sure they would *give a greater impression of the Lithuanian national spirit to the kanklės* (Vyžintas 2002: 9). In the case of instruments crafted by Lašas, elm, maple or ash wood was used for bottom and side panels, and fir wood – for top panels. The number of strings equals to 17–24. The best sound is characteristic of 17-string instruments (having 16 double strings and one single string called a bassetto).

They have a deep, tender and intense sound with a long-lasting echo. According to the instrument maker, Egidijus Virbašius, this is *a feature of a good instrument* (Virbašius 2002: 37). Despite Justinas Strimaitis' inducements for Juozas Lašas (as well as for Stanislovas Rudis) to make impro-

²⁸ Juozas Lašas observed measurements of the *kanklės* model by Stanislovas Rudis at Svėdasai parson and priest Jonas Kraniauskas' home.

vements of the *kanklės*, add one string after another and expand the sound range and add key (tonality) changers, the craftsman remained faithful to the model created by his predecessor, Stanislovas Rudis and on his own. He made over 900 instruments during his lifetime.



Figure 3. A *kanklės* crafted by Juozas Lašas in 1974. Courtesy of the personal musical instrument collection of Egidijus Virbašius.
Photo by Vida Palubinskienė, 2003

Juozas Lašas was awarded a First-Degree Medal of the Order of the Lithuanian Grand Duke Gediminas for his merit for Lithuanian culture.

Another spot of the modified Sudovian-type *kanklės* and *kanklės* performance was in Svėdasai (Anykščiai district). The organist Petras Vinkšnelis lived in Svėdasai from 1909. In 1936, he assembled a small *kanklės* orchestra having twelve members, for which Lašas used to make instruments and played in the orchestra himself. Followers of Vinkšnelis have been pursuing the tradition of *kanklės* performance in Aukštaitija until now.

During the second ethnic instrumental expedition (1988) and the third expedition (1989) in North-Western Aukštaitija (the regions of Radviliškis and Pakruojis) 10 facts and observations related to the *kanklės* and *kanklės* performance were recorded.

In Pakruojis district, one drawing of a *kanklės* was presented. Only instruments made by the craftsman Lašas and one atypical example of the *kanklės* were recorded. The respondent S. Varanavičius²⁹ told the expedition members that he had used to produce second-type modified inverted *kanklės*; meanwhile, S. Kazlauskas³⁰ – inverted *kanklės* of the third type. Two sisters living in Radviliškis district would also play Sudovian-type *kanklės* made by Stanislovas Rudis: Valerija Talmontaitė-Stasevičienė³¹ played an instrument

²⁹ S. Varanavičius, born in Rozalimas, Pakruojis district; lived in Daugėlaičiai administrative area, Radviliškis district; date of birth unknown.

³⁰ S. Kazlauskas, born in 1919, Laipuškiai village, Pakruojis rural district, Šiauliai county; lived in Šeduva, Radviliškis district.

³¹ Valerija Talmontaitė-Stasevičienė, born in 1926, Pempiai village, Krekenava rural district, Panevėžys county; lived in Ožaičiai village, Radviliškis district.

with 16 double strings, and Jadvyga Talmontaitė-Galinauskienė³² – an instrument having 20 double strings.

The sisters Ona Rožanskaitė³³ and Morta Rožanskaitė-Miknevičienė³⁴ from Pakruojis district play third-type *kanklės* that are works by Lašas. They mentioned during the expedition that their brother, K. Rožanskas³⁵ also played an instrument of the same type. An identical instrument was also played by Milda Miknevičiūtė³⁶. The respondents also remembered the *kanklės* ensemble of Svėdasai (Anykščiai district) (approximately 1938) and the organist Vinkšnelis who directed the group. The ensemble musicians would also play Sudovian-type instruments made by Lašas.

Antanas Kasperavičius³⁷ living in Rozalimas plays a modified 18-string *kanklės* made on his own. The side panels are made of fir wood, and the top and bottom panels – of plywood. The instrument has two single bass strings, the remaining ones being double guitar strings. The top panel has 4 holes *for the sound to exit* (EE 3, EIA 1989). Tuning pegs are installed on the left side on the top.

Another resident of Pakruojis district, Aleksas Ralys³⁸, told that he had also seen more *kanklės* of different types in his vicinity, but could not describe them.

Data from the second half of the 20th century

The journalist and *kanklės* performer Egidija Makuškaitė-Lekavičienė³⁹ mentioned the *kanklės* performer group of the village of Savičiūnai (Anykščiai district) and its surroundings (Netikiškiai in Anykščiai district,

³² Jadvyga Talmontaitė-Galinauskienė, born in 1931, Pempiai village, Krekenava rural district, Panevėžys county; has lived in Pociūnėliai village, Radviliškis district since 1959.

³³ Ona Rožanskaitė, born in 1920, Rozalimas, presently Pakruojis district.

³⁴ Morta Rožanskaitė-Miknevičienė, born in 1918, Rozalimas, presently Pakruojis district.

³⁵ K. Rožanskas, Vilnius, Markučiai; date of birth unknown.

³⁶ Milda Miknevičiūtė, 1943–1979, Rozalimas, Pakruojis district.

³⁷ Antanas Kasperavičius, born in 1919, Klovainiai village, Pakruojis rural district, Panevėžys county; lived in Rozalimas, Pakruojis district.

³⁸ Aleksas Ralys, born in 1908, Valpainiai village, Kražiai rural district, Raseiniai county; lived in Dvariškiai village, Lygumai administrative area, Pakruojis district.

³⁹ Egidija Makuškaitė-Lekavičienė, born in 1960, Vygėliai village, Utena district; lives in Vilnius.

Juodonys, Vygėliai and Kyšūnai in Utena district, Kalviai, Narbūčiai, Kamajai and Duokiškis in Rokiškis district) having existed in her young years (Lekavičienė 2002: 20–26). The entire group used to play instruments made by Juozas Lašas. The musicians were representatives of a vast number of different professions including farmers, school teachers, priests, organists and even journalists.

Kanklės performance was also supported by the parson of Duokiškis, Lionginas Neniškis⁴⁰ – an enlightened person, *as if he were the second coming of Strazdelis* (Lekavičienė 2002: 21). He could perform on the *kanklės*, was a perfect accordion and mouthorgan player. Neniškis liked and appreciated *kanklės* music to a great extent. Therefore, he would support the Juodonys *kanklės* quartet in every way possible (Tarnauskaitė-Palubinskiėnė 2009: 281).

In his manuscript of *Kanklininkų atsiminimai (Memories of Kanklės Performers)*, Justinas Strimaitis wrote about *kanklės* players of Utena (Strimaitis 2007). In 1931–1940, the librarian Henrikas Raštikis had established a *kanklės* ensemble in Utena. Mr Raštikis would not only direct the ensemble, but also make *kanklės* himself. He presented one instrument to his brother, the general Stasys Raštikis who later took it to Germany.

The examples presented above illustrate that the first half of the 20th century was the period when spread and modification of the Sudovian-type *kanklės* started in the ethnographic region of Aukštaitija. Instrument bodies and the number of strings increased noticeably; there were also slight changes in ornamentation, despite of instrument shapes being more or less retained. Approximately in the mid-20th century, *kanklės* of this type gained extreme popularity. The popularity of the aforementioned *kanklės* has been continuing, with short breaks, up to now.

Performance on the *kanklės*

There exists knowledge related to performance on modified Sudovian-type *kanklės* obtained during ethnic instrumental expeditions of 1988–1989, 1991–1992, 1995 and 2002. The expedition data reflect that playing the Sudovian-type *kanklės* differs little from traditional Sudovian *kanklės* performance, as, with a few modifications, it was taken over from Sudovians. Ways of playing are reconstructed on the basis of data obtained during the said expeditions.

⁴⁰ Lionginas Neniškis, 1915–1989, Duokiškis town, Rokiškis district.

Modified Sudovian-type *kanklės* having 10, 12 and 20–24 single strings or 16 and 17–24 double strings are highly versatile instruments due to their wide sound range. They are played everywhere: at homes, at entertainment events, following voluntary help in work, at weddings, public events, churches, etc. The *kanklės* was played for one's own pleasure or for other people, solo and in ensembles. This type of the *kanklės* allows performing songs, dance music, accompaniment of songs and sacred hymns. Musicians get ordinary consonances of thirds and major triads (as in the case of the Western Aukštaitian, Samogitian and traditional Sudovian *kanklės*), and the ways of performance are comparatively uncomplicated.

Tuning of the *kanklės*

Musicians playing the modified Sudovian-type *kanklės* tune the instrument in the tonalities of C major, D major, E major, F major, G major and A major. The tuning system is identical to the Sudovian, Western Aukštaitian and Samogitian systems, but the key of the *kanklės* has been lowered from A major or G major down to C major. The lower string tension force characteristic of lower tonalities has less impact on the instrument itself, and it serves longer. In addition, looser strings when vibrated give a bigger range of overtones, and the timbre of the sound is, in comparison, more intense.

Stanislovo Kručo kanklių garsynas
(štr. V. Palubinskienė)

Onos Rudienės kanklių garsynas
(štr. V. Palubinskienė)

Reginos Daniūnienės, Konstancijos Marcinkevičienės kanklių garsynas
(štr. V. Palubinskienė)

Figure 4. The following respondents played the *kanklės* during expeditions: Stanislovas Kručas (EIA 2, Gėluva, district of Raseiniai, 1988); Ona Slavinskaitė-Rudienė (Krekenava, 1989); Regina Dešrytė-Daniūniene and Konstancija Viržonytė-Marcinkevičienė (EIA 3, Panevėžys, 1989). The sound systems were deciphered by Vida Palubinskienė in 1990.

Kanklės belonging to this type usually have double strings rather than single ones. They are tuned to produce one sound. Double strings give intensity to the sound of the *kanklės*.

This type of the *kanklės* is tuned the same way as the traditional Sudovian instrument, yet, due to a larger number of strings, a sound range embracing two octaves is available. Some examples of the *kanklės* have two bassetto strings. They can both be tuned with the same sound, one perfect octave (P8) or perfect fifth (P5) apart.

The presented examples of tuning the *kanklės* illustrate that players performing on the Sudovian-type *kanklės* count the strings in different ways. According to some of them, the first (lowest) string also called a bassetto⁴¹ and the second string are inseparable and counted as one. They are both treated as the first string. It is fully understandable, as they are both tuned at an interval of an octave and give the same sound, just expanded by an octave (Stanislovas Kručas) or a fifth (Ona Slavinskaitė-Rudienė, Elena Vanda Nebilevičiūtė-Vaitekūnienė). The further strings of the *kanklės* are already counted in an ordinary way, i.e., successively. Other musicians say that the first string is the lowest and is counted as the first one (this interpretation is used among musicians from the regions of Western Aukštaitija and Samogitia). This way of tuning is also practised by Stanislovas Kručas. Yet some of the *kanklės* players (e.g., Regina Dešrytė-Daniūnienė, Konstancija Viržonytė-Marcinkevičienė, Jadvyga Kriščiūnaitė) tune the bassetto string with the following one at an interval of a twelfth (an octave plus a fifth). In this case, the *first* string already produces two sounds instead of one, yet they do not contradict the harmony of the natural gamut, according to which hitting or plucking the string that gives the keynote (it is the bassetto in this case) results in an overtone sequence (harmonic series) of an octave, twelfth, double octave, etc. (Bičiūnas 1988: 22).

As can be seen, musicians playing the modified Sudovian-type *kanklės*, as well as traditional Sudovian *kanklės* players, perceive the principles of sound formation intuitively and tune their instruments on this basis. In reality, the sound of the *kanklės* boosted by the bassetto produces the impression of being more accomplished, and not only the said but also the higher overtones of this lowest string belong together with the entire sound range of the *kanklės* (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 177).

Tuning pegs used for modified Sudovian-type *kanklės* are made of iron. They preserve tension of the strings well, and harmony is retained well for a long time.

⁴¹ A bassetto is the lowest-sounding string that has wrapping around it.

Proper hold of the *kanklēs* and performance

Musicians usually play the *kanklēs* in a sitting position. The *kanklēs* is either held on the knees or on a table with the narrow side directed towards the musician. In order to have a better sound of the *kanklēs*, musicians sometimes place a tuning key intended for turning the pegs (pins), a hardcover book or another harder object under the wider side.

Kanklēs performers hold their hands above the instrument, as well as musicians from other regions. The left hand is used to cover strings unnecessary for the accord, and the right hand is used to pluck the strings with a plectrum beside the resonance hole, in the direction away from the musician. To embellish the music, the first, second and third fingers of the left hand are used. There are two ways of performance: the plectrum way and the mixed one. If the plectrum way is chosen, left hand fingers are only used to cover strings. Meanwhile, musical accords are produced with the plectrum held in the right hand. This way is mostly applied to play song melodies and tunes of dances having a slower character. The mixed way is applied to play more agile compositions. Strings are hit then interchangeably with a plectrum and left hand fingers.

The tradition of *kanklēs* performance started changing in the first half of the 20th century, and nowadays musicians performing on the *kanklēs* are mostly women. Their fingernails cannot replace the plectrum. Therefore, wooden or plastic plectra have come into use (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 177–178). To play the *kanklēs*, even matches or guitar mediators are used (Stanislovas Kručas). A plectrum made from a branch of a birch is the most durable and suitable for *kanklēs* performance. The branch is cut out at the sprouting spot – it is more durable in this place and more comfortable to grasp with fingers. The plectrum is 45–50 mm long. To hit strings with the sharp end, it is carved thinner at one end. Old *kanklēs* performers say that, in order to soften the end of the plectrum, they would chew it (EE 3, EIA 1989), the same way as Sudovians.

Musicians playing the modified Sudovian-type *kanklēs* use the same finger positions as Sudovians, Western Aukštaitians, and Samogitians (III–IV; III–II; V–IV; V–II), and semiquarters (sixteenth notes) are produced with left hand fingers. They pluck strings not only in the direction away for themselves, but also towards themselves. Thus their performance does not, practically, differ from that of Sudovians, Western Aukštaitians or Samogitians.

We sometimes get to observe that performers playing Sudovian-type instruments with more than 12 strings hit the bassetto string in the direction

towards themselves, next to common ways of Sudovian performance. This way was practised by Regina Dešrytė-Daniūnienė, Konstancija Viržonytė-Marcinkevičienė, Ona Slavinskaitė-Rudienė, Jadvyga Kriščiūnaitė, Elena Vanda Nebilevičiūtė-Vaitekūnienė, Morta Rožanskaitė-Minkevičienė, Genė Zazirskytė-Treinienė, Jonas Dilys and Stanislovas Kručas (who comes from Krekenava).

The *kanklės* played by Ona Slavinskaitė-Rudienė and Elena Vanda Nebilevičiūtė-Vaitekūnienė are tuned using the D major tonality, the main string being the fourth instead of the fifth.

When asked whether or not she shifts all of the left hand fingers upwards Ona Slavinskaitė-Rudienė responded, *I am afraid I wouldn't find the way back*⁴².

By the way, Pranas Stepulis wrote that the Sudovian musician Pranas Puskunigis also had used the same way of playing: *When he needed to shift fingers onto the highest strings, he would reach them without removing the fourth finger from the E1 string* (Stepulis 2003: 23). Nevertheless, according to Stepulis, one might only try to guess which string the fifth finger should be held on in this case, in order to play the necessary accords (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 180). This way of string coverage typical of Puskunigis has also been retained by the performer Kručas.

The headperson of the Utena *kanklės* ensemble, Henrikas Raštikis⁴³ taught his musicians to play in the way of instrument fingering (numbering, or tabulature) used by Puskunigis and other Sudovian *kanklės* players to facilitate playing. He would write digits on a paper tape in a way that, when put under strings, every digit on the right hand side of the *kanklės* could match a respective string.

According to Strimaitis, *when keeping to the eleven-string system and respective numbering, such “notes” make it easier to find, which string should be hit in turn in order to produce melody tones, and the value (duration) of the tones becomes then easier to perceive, especially when the melody belongs to a known song. The value had to be shown to the player either by using hand gestures or by tapping a finger on the table, as such notation shows neither note values nor octaves to which notes belong* (Strimaitis 2007: 31).

⁴² Vida Palubinskienė's conversations with Ona Rudienė (EE 3, EIA; Krekenava, Panevėžys district, 31.07.1989. –13.08.1989.).

⁴³ Henrikas Raštikis, born in Utena; died in 1980, Chicago, USA; date of birth unknown.

Strimaitis enhanced the digital system with certain symbols indicating the octave and the note value. Yet this system was rejected due to being complicated. Pranas Puskunigis' son, Leonas Puskunigis⁴⁴ improved the digital system of marking the following way: a dot put next to a digit meant a short sound; meanwhile, a dash would mean a long one (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 181).

Starting with the first half of the 20th century and finishing with the present period, the major part of the repertoire performed in Aukštaitija on modified Sudovian-type *kanklės* has consisted of Lithuanian and common folk dances, songs, hymns and romances. A number of improvisations and pieces of people's own creation have also been recorded.

Kanklės players belonging to this region play tunes of their land evenly and do not put efforts to get a more variegated dynamics. One could say they do not use any dynamics at all. Instead, they play the entire melody quite loudly yet expressively. Their performance of dances is noisy stressing the rhythm prominently. Songs are played in a more tender way, as if sung rather than played.

Kanklės and *kanklės* players at present

The tradition of playing the modified Sudovian-type *kanklės* is still alive in the region of Aukštaitija today (Visockaitė-Lungienė 2000: 16). Old players and young people are its continuers. After hearing regret from the craftsman of Svėdasai, Juozas Lašas that he had made so many instruments and could not hear them played anywhere⁴⁵, the teacher Asta Kirvelytė-Motuzienė⁴⁶ from Užpaliai (Utena district) established the school learner *kanklės* ensemble *Pasagėlė*⁴⁷ (*Lil' Horseshoe*) in 1991 that plays only modified *kanklės* produced by the craftsman Lašas. Since 1999, the headperson of the ensemble has been organising the *Skambantys kankleliai* (*Resounding Kanklės*) summer camp in the settlement of Užpaliai for Lithuanian performers. Not only do young performers make music together at the camp.

⁴⁴ Leonas Puskunigis, 1910–1994, Skriaudžiai town, Marijampolė county.

⁴⁵ The *kanklės* ensemble directed by Petras Vinkšnelis existed in the first half of the 20th century.

⁴⁶ Asta Kirvelytė-Motuzienė, born in 1961, Užpaliai town, Utena district.

⁴⁷ Since 2008, Loreta Liaugaudė has been the headperson of the *kanklės* ensemble *Pasagėlė*.



Figure 5. The *Pasagėlė (Lil' Horseshoe) kanklės* ensemble (Užpaliai, Utena district), 2008. Courtesy of the personal archive of Asta Motuzienė

They also do active relaxation, travel and meet interesting people. One of the camp initiators, Prof. Algirdas Vyžintas has written in the press, *when you see such a tradition of “Resounding Kanklės” and other events, you calm down and feel secure about the future and your identity, and about the continuity of ethnical culture under the conditions of our times. And you feel that the kanklės – that subtle relic of the family and breed – is to survive by way of being passed from the ancestors into the hands of the youth* (Vyžintas 2001).

In 1992, the Užpaliai *Pasagėlė kanklės* ensemble arranged its first concert tour to the international children’s folklore festival *Daigelis (Lil’ Sprout)* held in Rumšiškės. In 1998, it was invited to participate at the national Song Festival (held in Vilnius) jointly with *kanklės* performers from Skriaudžiai and Panevėžys. Since then, they have been permanent participants of the Song Festival.

The 2007 Lithuanian Song Festival *Būties ratu (In the Circle of Life)* as well as the concert *Skambėkite, kanklės (Resound, o Kanklės)* belonging to the 2009 Lithuanian Millennium Song Festival *Amžių sutartinė (Glee of Ages)* involved quite a large group of performers playing traditional *kanklės*. It was a joint ensemble of members of the Užpaliai *kanklės* summer camp, *Skambantys kankleliai*⁴⁸ (*Resounding Kanklės*) having over 100 participants from the region of Aukštaitija (Palubinskienė 2010: 119).

⁴⁸ The headperson of the Užpaliai *kanklės* summer school *Skambantys kankleliai* is Asta Motuzienė.

In comparison with the early 20th century when performers playing modified *kanklės* only used to make music for their own and their relatives' pleasure, the ever-expanding tradition of *kanklės* performance belonging to the later period was characterised by constantly increasing frequency of playing the instrument in larger gatherings, various national festivities and public concerts. During the sovietisation period, modified *kanklės* were only retained in the hands of a small number of individual folk musicians. In the recent decade of Lithuanian independence, a prominent renaissance in modified *kanklės* music has become noticeable again. We can state that modified *kanklės* are still used by individual old performers, yet children are also being gradually involved in playing (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 304). The instrument is paving its way to the society and enhancing the Lithuanian culture. The old modified Sudovian-type *kanklės* is being brought to the society and the family by children among whom a new tradition is being developed.

Conclusions

1. When the tradition of men playing the *kanklės* started disappearing in the 20th century, one third of *kanklės* players consisted of women playing Sudovian-type instruments. The *kanklės* was modified by efforts of the skilled craftsmen, Stanislovas Rudis and, later, Juozas Lašas, and disseminated all over Lithuania, mostly in the region of Aukštaitija.
2. In essence, playing the Sudovian-type *kanklės* differs quite little from traditional Sudovian *kanklės* performance, as the instrument, with a few modifications, was taken over from Sudovians.
3. The repertoire consists of Lithuanian and common folk dances, songs, hymns and romances. A number of improvisations and pieces of people's own creation have also been recorded.
4. Aukštaitian musicians have been and still are representatives of a vast number of different professions. They are usually uncommon people who, in comparison with those of their surroundings, are educated more, sincere, friendly, good-tempered, having an artistic soul, a wider outlook and interests. They are usually poor persons who have tended to express their joys and troubles through sounds of *kanklės*. Among them, there have been extremely capable folk artists of note.
5. In the modern period, the tradition of performance on the modified Sudovian-type *kanklės* is being continued in the region of Aukštaitija by the old and by young *kanklės* players.

Augštaitijas kankļu pagātne un tagadne

Vida Palubinskiene

Kopsavilkums

Līdzās tradicionālajām kanklēm Lietuvā tautas muzicēšanā nozīmīgu lomu guvušas arī t. s. pārveidotās jeb modificētās kankles, proti, Suvalkijas kankļu tips. Tās sākušas strauji izplatīties 19. gadsimta otrajā pusē / 20. gadsimta pirmajā pusē, iekarojot popularitāti visā Lietuvas teritorijā – pat Dzūkijā, kur iepriekšējos gadsimtos kankles nav atrastas. Suvalkijas modificētās kankles izdevies uziet ekspedīcijās valsts ziemeļos (Panevėžas, Pasvales, Utenas, Anikšču, Kupišķu, Rokišķu rajonos) un Augštaitijas ziemeļrietumos (Radvilišķu, Pakrojas rajonos).

Tradicionālajā kultūrā izmanto Suvalkijas tipa kankles ar līmētu korpusu, dažreiz arī ar neparastāk sastiprinātu dubultkorpusu. Instrumenta apakšdaļa parasti ir plakana. Platākā gala beigās ir liels vai mazs *radziņš*, bet tievgalis ir noapaļots. Stīgu ietvari parasti veidoti no metāla un piestiprināti augšdaļā, lai gan reizēm vērojami arī citi risinājumi. Tievgali stīgas ir piestiprinātas pie metāla stieniša, kas ievietots balstos. Tipisks vienkāršo stīgu skaits ir 14–16, savukārt dubultstīgas parasti ir 16. Korpusu galvenokārt rotā rezonanses griezumi ovāla vai zieda formā (5–7 ziedlapas), tautisku motīvu audumu raksti, ozollapu, lielķnaza Ģedimina pils, tulpju atveidi vai dažādi ornamentāli izurbti caurumiņi. Kankļu apakšdaļā ir trīs balsta kājas. Instruments parasti krāsots tumšos, koši brūnos vai dzeltenos toņos un nereti izceļas ar brīnišķīgiem rotājumiem.

Lielāko daļu modificēto (Suvalkijas tipa) instrumentu radījuši Augštaitijas meistari Staņislavs Rudis (*Rudis*), Jozs Lašs (*Lašas*) un Jons Ļuima (*Ļuima*). Šī tipa kankles ir populāras arī mūsdienās.

Izpētot arhīvu un rakstu liecības, kā arī etnomūzikas ekspedīciju materiālus, varam secināt, ka Augštaitijas kanklētāju repertuārā liela loma bija laicīgām un baznīcas dziesmām, dejām un improvizācijām. Jau pirms 19./20. gadsimta mijas izzuda tradicionālais priekšstats par kanklēm kā viriešu instrumentu. Starp pētnieku apzinātajiem Suvalkijas tipa modificēto kankļu spēlētājiem Augštaitijas reģionā 20. gadsimta pirmajā pusē apmēram trešdaļa bija sievietes.

Atslēgvārdi: modificēto (Suvalkijas) kankļu tips, kankļu mūzika, kanklētāji, ornamentācija, vecie meistari.

Bibliography

- Apanavičius, Romualdas (1986). Kanklių kilmė ir baltų bei Pabaltijo finų etnogenezė. *Mokslas ir gyvenimas* 11: 18–19
- Apanavičius, Romualdas, Vytautas Alenskas, Vida Palubinskienė, Nida Visockaitė, & Egidijus Virbašius (1994). *Senosios kanklės ir kankliavimas*. Parengė Romualdas Apanavičius. 2-asis patais. ir papild. leid. Vilnius: Muzika
- Bičiūnas, Vytautas (1988). *Muzikinės akustikos pagrindai*. Vilnius: Mokslas
- Lekavičienė, Egidija (2002). Čia skambėjo ir tebeskamba Juozo Lašo kanklės. *Juozo Lašo asmenybė. Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Sudarė Asta Motuzienė. Užpaliai: UAB Utenos spaustuvė, 20–26
- Motuzienė, Asta (2001). *Kanklių giesmė*. Utena: UAB Utenos Indra
- Motuzienė, Asta (2002). Užpalių kanklių ansamblis *Pasagėlė*. Dešimtmečio veikla. *Juozo Lašo asmenybė. Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Sudarė Asta Motuzienė. Užpaliai: UAB Utenos spaustuvė, 14–19
- Palubinskienė, Vida (2010). Tradicinės kanklės ir kanklininkai šventėse. *Tradicija ir dabartis* 5. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 109–122
- Stepulis, Pranas (2003). *Kanklės*. Sudarė ir papildė Lina Naikelienė. Vilnius: UAB *Petro ofsetas*
- Strimaitis, Justinas (2007). *Kanklininko prisiminimai*. Redagavo Danutė Šimakauskaitė. Kaunas: Naujasis lankas
- Tarnauskaitė-Palubinskienė, Vida (2001). *Tradicinis kankliavimas: istorija, metodika, repertuaras*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla
- Tarnauskaitė-Palubinskienė, Vida (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Mokslinės monografijos. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla
- Tradicinis kankliavimas šiuolaikinės kultūros plotmėje* (2008). Sudarė Asta Motuzienė. Utena: UAB Utenos spaustuvė
- Virbašius, Egidijus (2002). Stasio Rudžio ir Juozo Lašo kanklės tautinėje kultūroje. *Juozo Lašo asmenybė. Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Sudarė Asta Motuzienė. Užpaliai: UAB Utenos spaustuvė, 35–37
- Visockaitė-Lungienė, Nida (2000). Liaudies muzikos instrumentai Aukštaitijoje. *Aukštaitija ir muzika: straipsnių rinkinys*. Vilnius: Atkula, 10–24
- Vyžintas, Algirdas (2001). Lietuvos kanklininkai Valstybės dieną pažymi Užpaliuose. *Utenis*. Liepos penktoji diena
- Vyžintas, Algirdas (2002). Kanklės ir kankliavimas Utenos krašte. *Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Sudarė Asta Motuzienė. Užpaliai: UAB Utenos spaustuvė, 5–13

Other sources

Archival materials:

- Ethnic instrumental expedition (*etnoinstrumentinė ekspedicija*)
- Institute of Ethnic Music (*Etnomuzikos institutas*)
- National Museum of Lithuania (*Lietuvos nacionalinis muziejus*)
- Open Air Museum of Lithuania: Sector of Folk Instruments (*Lietuvos liaudies buities muziejaus: Liaudies instrumentų sektorius*)
- Panevėžys Museum of Regional Studies (*Panevėžio kraštotyros muziejus*)
- Museum of Rokiškis Region (*Rokiškio kraštotyros muziejus*)
- Šiauliai museum *Aušra*: Department of Ethnography (*Šiaulių Aušros muziejus: Etnografijos skyrius*)
- Samogitian museum *Alka* (*Žemaičių muziejus Alka*)
- Lithuanian Academy of Music and Theatre (*Lietuvos muzikos ir teatro akademija*)

Abbreviations

EE	Ethnic instrumental expedition
EIA	Archive of the Institute of Ethnic Music
IEM EM	National Museum of Lithuania
LBM	Sector of Folk Instruments, Open Air Museum of Lithuania
PKM	Panevėžys Museum of Regional Studies
RKM	Museum of Rokiškis Region
ŠAM	Šiauliai museum <i>Aušra</i> ; ŠAM EB – Department of Ethnography
TKM	Samogitian museum <i>Alka</i>
VK	Archive of the Lithuanian Academy of Music and Theatre

Bagpipe in Lithuania

Dr. art. Rūta Žarskienė

The Institute of Lithuanian Literature and Folklore

Abstract

The bagpipe is a musical instrument that was especially prevalent in European countries in the late Middle Ages and during the Renaissance. Despite its disappearance between the end of the 18th and beginning of the 20th centuries, it has nevertheless left an indelible legacy in the folk cultures of this region. Since the 16th century, and perhaps even earlier, the bagpipe lorded over the musical world of Lithuania as well, yet up until now, it has unduly been ignored by researchers. The aim of this article is to analyze the influence of the bagpipe and its music on Lithuanian ethnic culture. According to historical-comparative and typological methods, the article provides an overview of written and sound-recorded historical sources, compares similar phenomena with neighboring peoples, and describes the uses of this instrument in village customs as well as its association with traveling musicians and bear-trainers. Additionally, the article analyzes the repertoires, specificities of the performance styles, and raises questions about the dissemination of the bagpipe in Lithuania.

The research upon which the article is based shows that in Lithuania the bagpipe was one of the primary, and at times the only instrument played at weddings, christenings and at other important rituals and village festivals until the advent of the violin and other string or bellowed instruments. While the bagpipe had spread throughout the entire territory of Lithuania, by the end of the 19th and beginning of the 20th centuries it survived only along the eastern border of the country. The specific performance stylistic of this instrument, especially the complimentary drone has left vivid traces (as it has formed its own musical style) upon instrumental as well as vocal Lithuanian folk music.

Key words: bagpipe, *dūda* (pipe), *Labanoro dūda* (Labanoras pipe), *kulinė su ūku* (bag with a drone), *kulinė dūda*, piper, Lithuanian folk/ethnic music, folk/ethnic culture.

Introduction

The bagpipe may be considered as one of the most popular musical instruments in the history of Europe, Asia and North Africa. It was widespread in India, Iran, the Arab countries of Southeast Asia, Tunisia, all of Europe, the Caucasus, and it was played in the peripheries of East Europe by peoples living along the Volga (the Mari, Mordovians, Chuvashiens). Already in the early Middle Ages bagpipes spread quickly through Southern, Western and Central Europe, and somewhat later reached Northern and Eastern Europe. In the early Middle Ages it was probably most often used as a folk instrument and as a military instrument. From the 13th century it became the instrument of traveling troubadours and minnesingers (Jurkštas 1976). In the 15th century it was widely played in manor houses and free towns. A velvet lined *musette* was even played in the French court of Louis XIV. In the 17th century, French aristocracy was enamored with a village (bucolic) style and the bagpipe was elevated to the status of professional instruments. Improved bagpipes with separate bellows that did not require being blown by mouth were played by ensembles and orchestras. Many virtuosos of the instrument were recognized in Europe (*Pasaulio muzikos instrumentai* 1999: 55). For example, in Hungary at that time no wedding, christening or other celebration of either nobles or commoners would be complete without bagpipe music. Hungarian Gypsies, who were invited to provide music for town and manor weddings, winter festivals and other celebrations, incorporated the bagpipe into their orchestras (Manga 1988: 39–41). In the 18th century the popularity of this instrument started to quickly wane. By the 19th century, in many European countries it was considered only as a lowly folk instrument. As a military instrument the bagpipe was used the longest time in Scotland and Ireland, and to the present day its distinctive sound symbolizes the national aspirations of these countries.

Researchers and ethnomusicologists from various lands have studied the bagpipe. Monographs, studies and many articles analyze how the bagpipe penetrated into various cultures (Allmo 1990, Donaldson 2000, Przerembski 2006, 2007, etc.). However, there has been little written about the bagpipe in Lithuania. The first was Juozas Žiogas who wrote a short description in 1911. In Soviet times publications by Jurgis Dovydaitis (1966), Vytautas Jurkštas (1976), Marija Baltrėnienė (1980), Pranė Dundulienė (1987), and Rimantas Sliužinskas (1990, 1991) described the construction, historical sources as well as spread of the bagpipe, etc. However, for presumed lack of data, more serious academic studies have not been done. This article will take the first steps into a more complex and complete understanding of this instrument's vitality in Lithuania without going into detail about its construction.

Historical sources

It is difficult to say when the bagpipe was first mentioned in Lithuania¹. One of the earliest citations about the bagpipe in Lithuania and Russia is Olaus Magnus' *History of Northern Nations* published in 1555 (Przerembski 2006: 213). In 1590 Jonas Bretkūnas describes *dudaragine* (*eine grosse Sackpfeiffe* 'a big bagpipe') and *murenka* (*eine kleine Sackpfeiffe* 'a little bagpipe') among other instruments of East Prussia in his Lithuanian translation of the Bible (Bretkunas 1590, Bartusevičius 1973). Matthew Praetorius, in his writings about 17th century Lithuanians in Prussian lands, has included an illustration that depicts musicians and men dancing the *Heiduka*, a flautist and drummer on the left side, and a bagpiper on the right (Pretorijus 2006: 636). Ludwik Adam Jucewicz in 1846 wrote that during the holidays in Švenčionys, Ašmena and in the entire Grodno region, the *Ruska duda* (Russian pipe) was played in taverns and it sounded like the bellowing of a happily inebriated bear (Jucewicz 1846: 200–201). Antanas Juška wrote about the wedding festivities of the 19th century Veliuona region. He mentions bagpipes, fiddles and sometimes other instruments such as *kanklės* (zither type instrument), goat horns, flutes and drums. Obviously, the folklorist gave only a general description, lacking details such as what music was played by which instrument, however, the bagpipe and fiddle were mentioned in all parts of the wedding that involved music (Juška 1955). Bagpipes were also played in northeastern Lithuania. According to Mečislovas Davainis-Silvestraitis, older residents of the Pušalotas parish in 1888 remembered that lumberjacks would play *kulinės dūdos* (bagpipes) as they rafted logs on the Lėvuo river down to Pasvalys (Žiogas 1911). So it appears that in the second half of the 19th century throughout the larger part of Lithuania, people only talked about the bagpipes, whereas in the first half of the 19th century it was still often played at weddings, christenings and village dances.

Eastern Lithuania bagpipe at the end of the 19th and beginning of the 20th century

In 1911, priest, archeologist and ethnographer, Juozas Žiogas gave a detailed description of a bagpipe's construction in his article entitled *Apie "kulinę su ūku"* (*About a "Bag with a Drone"*) that included a photograph.

¹ Rimantas Sliužinskas presents data from Antanas Fokas that the bagpipe is mentioned in 1565 in the rules of Vilnius Council (Sliužinskas 1990: 8).

He noted that the bagpipe was still widely used in some areas in the Vilnius province, as well as in the district of Ežerėnai in the Kaunas province, and that in the parish of Daugėliškis, a bagpipe is played in every farmstead. In Šylėnai², between Vydžiai and Rimšė, one can find the oldest instruments as well as new, locally produced bagpipes (Žiogas 1911). However, even in this region bagpipes were rapidly disappearing by the end of the 19th and the beginning of the 20th century, and their popularity quickly declined. The composer Mikas Petrauskas wrote that the *Labanoro kulinė* (bagpipe from Labanoras place) was very popular and played at the Labanoras church festival devoted to the Virgin Mary in early September. At the same time, he regrets that there are no more instruments nor festivities in Labanoras (Petrauskas 1909: 20–22). An unknown author in 1928 writing about the Labanoras bagpipes stated that he saw Antanas Sirgūnas, a cook at the Vidiškis manor who was originally from Rimšėnai village, playing the bagpipe



beautifully, sometimes as an accompaniment to songs. The author writes that the local term for a bagpipe was simply *dūda* (pipe), and it was called thus in the parishes of Daugėliškis, Palūšė, Linkmenys, Labanoras and other areas where it was played at weddings, dances and other social gatherings (K.S. 1928).

Figure 1. Musician playing bagpipe (*dūda*). Kaunas Gubernia, Zarasai district. Photo by Juozas Žiogas, ~1909.

From: *Senoji Lietuva. Paroda nacionaliniame muziejuje 2009 09 17 – 2009 11 30*. Vilnius–Sankt Petersburg: Sapnų sala, 2009, 221

Information about bagpipes in eastern Lithuania in the early 20th century is also gleaned from the wax cylinders made by researcher of the Baltic and

² It seems that the author wrote down the name of the village incorrectly. It could have been Šiulėnai village located in the parish of Vydžiai, (presently – Rimšė rural district, Ignalina region).

Slavic cultures Eduard Wolter in 1908 that are now kept in the Berlin Phonogramm-Archiv. From the accompanying list we learn that Juozas Voldemaras³ played the bagpipe accompanied by his neighbor and relative fiddler Feliksas Krasauskas from Dyna village, Tverečius parish. Unfortunately, in the Berlin Phonogramm-Archiv to which Wolter entrusted the care of his recordings, no other information survived. According to his family information, recorded in 2011, Juozas Voldemaras was the village blacksmith who grew up in a family of four brothers. But where he got the bagpipe, how he learned to play it, and exactly where and when did he play – we can only guess. Perhaps his ancestors played the bagpipe and he continued the family tradition? We know that Voldemaras' oldest son Pranas was also a blacksmith and he played the fiddle, but it is unknown if he played the bagpipes. The other named musician, fiddler Feliksas Krasauskas, was called the village 'veterinarian', who treated animals and people alike. His sons inherited his aptitude for music: Zenonas, the eldest, played the mandolin and the younger Mykolas – the diatonic button accordion (LTRF cd 499). These and other examples indicate that offspring no longer wanted to play their parents' instruments; they considered them boring and traded them in for more modern instruments. Hence with the death of Juozas Voldemaras, it is likely that in Dyna village bagpipes were no longer heard.

Jurgis Dovydaitis, who gathered information about bagpipes during his fieldwork expeditions, wrote in a 1966 article that the *Labanoro dūda* (Labanoras pipe, i.e. pipe from Labanoras) had disappeared from Lithuania some 30–40 years ago. He, like other earlier authors, very accurately described the construction of the instrument and affirmed that the *Labanoro dūda* survived the longest in the areas around Labanoras, Linkmenys, Švenčionys and Ignalina (Dovydaitis 1966). He also noted that during an expedition to the Palūšė district in the village of Ginučiai, he met the bagpiper, Antanas Žygas (for further information see the section: *Repertoire and Its Influence on Ethnic Music*). Bagpipe popularity in this region is confirmed by information recorded by me during 2010 fieldwork from a resident of the Adutiškis environs, Stanislovas Paukšta (b. 1936). He recounted that his father had a bagpipe, bought in Mielagėnai, and that he played polkas, waltzes and other tunes⁴.

³ He was father of Augustinas Voldemaras – the first prime ministre of the independent Republic of Lithuania in 1918.

⁴ Data from the 2010 fieldwork expedition to Švenčionys region, organized by the Institute of Lithuanian Literature and Folklore. The materials are kept in the Lithuanian Folklore Archives.



Figure 2. Bagpiper Juozas Voldemaras with his family.
Vilnius Gubernia, Švenčionys district, Dysna village.
Photo by K. Ostrowski, ~1908–1909. Library of the Lithuanian
Academy of Sciences, Augustinas Voldemaras fund (F172-43)

Bagpipes in village traditions

All writers about bagpipes indicate that it was not only used for fun activities but also that it was the primary instrument played at family rituals, especially weddings. According to Dovydaitis, bagpipes were played at dances, accompanied songs, and by Easter merrymakers called '*lalauninkai*' who played them in door-to-door visitations when gathering decorated eggs (Dovydaitis 1966). Most reminiscences about bagpipe playing involved weddings. Often these memories were from early childhood, emotional, full of indelible impressions reaching back to the end of the 19th and beginning of 20th centuries. For example, Zigmas Žemaitis (b. 1884 in Tverečius) recalls his aunt's wedding in his home when he was a child. There were so many young people gathered in the room, that the bagpiper had to play standing on a bench. Žemaitis explained: *[..] he played beautifully while people danced to it, and under his arm was a bag that when squeezed produced a continuous 'buuuuuuuu' sound through another pipe. That left a deep impression on me and I still can hear that būkas [drone – R. Ž.] sound in my ear* (LTRF mg 4127/

23/). Also from the same Tverečius region, from Kalviškės village, Marcelė Žurauskienė (b. 1891), said: [...] *when a bagpipe plays, it's very beautiful, like a lament* (LTR 7199/78/).

A totally different sentiment is expressed in accounts that date to the beginning of the 20th century. They indicate that the bagpipes were losing their prestige and young people cruelly ridiculed the musicians who played them. Anupras Paukštė (b. 1890) from the Kirdeikiai village, Linkmenys parish, remembers a beggar with bagpipe wandering into the village and being asked to play at a wedding. When the regular musician, a fiddler, was on a break, the old man played his pipe and the youth danced the polka, but when they tired of his playing, they told him to stop playing and threw him out of the celebration (LTR 3719/171/).

That the bagpipe was a primary instrument at weddings and perhaps in work-related customs is evidenced by examples from both neighboring and faraway countries. For example, in Belarus both the groom's and the bride's parties had their own bagpipers. When the groups met, the bride would give the groom's piper a decorative towel and the groom would give money to the bride's piper. The sounds of the bagpipe or bagpipe and fiddle would lead the couple to their bridal bed in the granary and in the morning would wake them and lead them to the breakfast table. In lyrics of wedding songs about an orphan bride, the bagpipe substitutes for the Mother advising the girl how to act in particular situations (Назина 1979: 119). According to Oleg Gerasimov, even the smallest celebrations of Mari people had to have bagpipe music. Drums and bagpipes would accompany the mountain Mari groom party from home to church. They believed that the sound would protect the bride from harm. The Mari *shuvyr* (шўвыр 'bladder') was played at funerals and at commemorations for the dead (similar data is found in Belarus). When a bagpiper died, his pipes were buried with him so he could entertain his dear ones in the afterlife. Mari also used bagpipe during work related ceremonies. Almost until mid 20th century a bagpiper would play the *harvest overseeing melody* as he circled the rye field, uttering incantations so that the grain would grow well, that hail would not harm it, and that the harvest would be bountiful. Such bagpipe playing was very important. If the landowner did not know how to play, he would have to invite a specialist to do so (Герасимов 1996: 140–168).

Bagpipes – an instrument of traveling musicians

Although rather little was written about the bagpipe in Lithuania, the few sources that exist often described the instrument as a beggar's 'work tool'. Kazimierz Moszyński in a 1941 article mentions beggars in the villages of the Kriukai surroundings walking about singing hymns accompanied by bagpipe (Moszyński 1941: 59)⁵. Jurgis Dovydaitis also mentions a beggar, commonly known as 'Saikauskas with pipe', who walked about in the Švenčionys region in the 1910s, singing religious hymns accompanied by his bagpipe (Dovydaitis 1966: 178). In the *Dictionary of the Lithuanian Language* we find an entry written down in the Dusetos area: *I remember when in the Berniūnai village a beggar had a kulinė dūda* [bagpipe] (LKŽe). Dovydaitis' informants from the Kirdeikiai village also remembered beggars with 'Labanoras pipes'. In the storey told by Anupras Paukštė, a beggar with bagpipe wandering into a village and being called an 'old man with a goose'. Interestingly, in the fall of 2011 a Vilnius resident who hailed from the parish of Kačergiškė (Ignalina region) mentioned a beggar with the 'Labanoras pipes'. He remembered his grandmother's stories from her youth (during the second decade of the 20th century) of a beggar that came to the village with 'Labanoras pipe' and played at her home while she and other children danced. The informant believes that the beggar played for alms (LTRF cd 637/1/).

Today it is hard to gauge why the bagpipe in the latter 19th century and early 20th century became a beggars' instrument. It is likely that this *degradation* to the world of beggars followed its banishment from the villagers' daily life to one with the lowest social status – that of beggars'. This contemptuous attitude towards beggars and their instruments is revealed in a derogatory remark recorded by Dovydaitis: [...] *if someone plays poorly, he is told, 'Hey, you play like a Labanoras pipe'* (LTR 3719/170/). The Dusetos region inhabitants snubbed an unwanted person by saying *Get out, you bagpipe!* (*Eik tu, dūda kuline!*, LKŽe). On the other hand, these musical beggars could be seen as continuing the traveling musician tradition. It is quite likely that these two professions were closely aligned. In Ukraine (Little Russia) this instrument was mostly played by blind musicians who were forced to beg (Руднева 1975: 9). In Russia bagpipes were usually played by *skomorokhi* (traveling musicians), *muzykanty Poteshnoj palaty* (musicians playing in

⁵ This fact is a footnote to Moszyński's article as a comment by the editors of the journal.

Entertainment halls) and bear trainers (Вертков, Благодатов, Язовицкая 1975: 28). These musicians traveled throughout Russia, neighboring lands and, undoubtedly, the lands of the Grand Duchy of Lithuania. Different kinds of wandering musicians also traveled with bagpipes throughout Western Europe reaching up to the borders of Scandinavia. Zbigniew Jerzy Przerembski notes that bagpipers meandered through territory of the Commonwealth playing alone or joining the professional bear trainers, actors or itinerant harvesting groups (Przerembski 2006: 579). The clear relationship between bagpipes and bears is found in ample illustrations from the second half of the 15th to the 18th centuries in Sweden, Germany, Belgium, Poland and elsewhere (Allmo 1990: 297, 396–397; Przerembski 2006: 477–483). In Swedish folklore there is a legendary bagpiper who is called ‘the bear hunter’ (Allmo 1990: 601). In a similar vein a Lithuanian proverb states: *When the bear dies, throw away the pipes* (LMD 675/21/). Of course, not only foreign talents would visit Lithuania. Eventually there appeared homegrown wandering musicians and bear shows became very popular. We know that in Smurgainys town (previously part of the Vilnius province, now western Belarus) there was a school for bear training in the 17th century. Each spring, trainers with their bears (or monkeys) would fan out to fairs all over Europe, enroute demonstrating their repertoires in Lithuania. It seems that the Smurgainys Bear Academy was forced to close around 1870 (Vaitkevičius 2009: 124–125). Undoubtedly the Smurgainys bear acts were accompanied by various musical instruments, including the bagpipe. Alongside the bear training, they also hosted workshops where bagpipes were assembled, sold, and taught to be played. It is possible that in Labanoras and its surrounding area there were similar workshops with renowned bagpipe makers and players. Here, during festivals and fairs there were momentous gatherings of bagpipe masters that drew visitors from distant regions. (Perhaps the persecution of Smurgainys bear trainers and bagpipers by the Tsar led them to seek refuge in the deep forests of Labanoras, where some of them settled.)

Repertoire and its influence on ethnic music

Not much information exists about the traditional Lithuanian bagpipe repertoire. The primary source is the 1908 recordings of nine works onto wax cylinders done by Eduard Wolter⁶. Visiting Dysna village in the Tverečius

⁶ All of these pieces are kept in the Berlin Phonogramm-Archive (cylinders Li Wo 15, 16, 17, 23, 25, 27, 30, 31, 34). Copies of Eduard Wolter’s recorded cylinders

parish, he recorded six melodies by bagpiper Juozas Voldemaras and three song and dance melodies performed together with a fiddle played by Feliksas Krasauskas. Voldemaras played *Nuvė brolalis šieno šienauti* (Brother Went Out to Cut the Hay), *Aš pyniau vainikelį subatos vakarelį* (I Wove a Wreath on Saturday Night), *Kaip aš ejau per žalių girelį* (As I Walked Through the Green Woods), *Brolali brolali, negerai darai* (Brother, brother, You do Wrong), and two melodies without titles. Together with the fiddle were played two songs: *Kukavo gegulė* (The Cuckoo Called), *Sakale paukšteli, dai aukštai skraidžioji* (Falcon, Little Bird, You are Flying High in the Sky) and an old times polka. Almost all these pieces (their recordings and transcriptions) are published in *The Phonograms of Lithuanian Ethnographic Music 1908–1942* (Nakienė, Žarskienė 2007), and *Eduard Wolter's Cylinders Recorded in Lithuania (1908–1909), Preserved in the Berlin Phonogramm-Archives* (Nakienė, Žarskienė, Ziegler 2011).

Bagpipe pieces always start with a short preface to tune the drones and then proceeds or *drives into* the main melody. The pieces are characterized by an unusually loose rhythm irreconcilable to the framework of familiar timing techniques and an often repeated main melody with multiple variations and improvisations. In the recordings can be heard a very low tone of the drone that accompanies the main melody. The pieces are quirky, marked by complex melodic motion, free rhythm, and multiple flourishes (grace notes).

Because the pitch depends on air flow through the chanter and the quality of the recording, the listener may perceive an unstable harmony – an impression that the harmony varies. The structure and rhythm of the melody is somewhat more evident in performances of the fiddle and bagpipe together. It's as though the voice of the fiddle frames the *floating* sound and rhythm of the bagpipe, even though both instruments play the same melody in unison. With the bagpipe variations this unison easily slips into heterophony (see example 2).

were given to the Lithuanian Science Society. Part of the collection that survived to our days is kept in the Folklore Archives of the Institute of Lithuanian Literature and Folklore.

≈ 144 tempo rubato

Example 1. Melody of the song, performed by Juozas Voldemaras (bagpipe), recorded by Eduard Wolter in 1908.

Cylinder Li Wo 17 is held in the Berlin Phonogramm-Archiv.

Transcription by Rūta Žarskienė, 2010

The image shows a musical score for a piece titled 'Falcon, Little Bird, You are Flying High in the Sky'. The score is arranged in four systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'Smuikas' (Violin) and the bottom staff is labeled 'Dūdmušis' (Bagpipe). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked '♩ = 90'. The music features a melody in the Smuikas part and a rhythmic accompaniment in the Dūdmušis part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

Example 2. *Falcon, Little Bird, You are Flying High in the Sky.*
 Performed by Juozas Voldemaras (bagpipe) and Feliksas Krasauskas
 (violin), recorded by Eduard Wolter in 16.09.1908.
 Cylinder Li Wo 27 is held in the Berlin Phonogramm-Archiv.
 Transcription by Rūta Žarskienė, 2010

Musician Antanas Žygys from Palūšė area in 1964 was asked by Jurgis Dovydaitis to play some bagpipe pieces on a bagpipe provided by the collector. In Dovydaitis' notes three song titles are listed: *Ir atskrido pava* (A Peacock Flew Over), *Po Varšavos dvarų* (Through a Warsaw Manor), and *Oi, rū rū rū rū, nerandu durų* (O, ru ru ru ru – I Can't Find the Door)

(LTR 3719/188–190). Reviewing the recordings, it became apparent that the musician also tried to play a Labanoras polka and a four-step waltz. However, not having played the bagpipes for 30 years (he had switched to the fiddle) it was very difficult for him to play these bagpipe melodies even after several tries. Musicologist Vaclovas Juodpusis, who was on that same fieldwork expedition in Ignalina region tried to reconstruct the tunes after transcribing the melodies of some of the better piping attempts. The melody for the song *Ir atskrido pova* was placed in this expedition's monograph *Ignalinos kraštas (The Region of Ignalina)* (Juodpusis 1966: 194).

We see that pipers liked to play song melodies: haymaking, rye harvesting, and especially wedding and humorous songs. We also know that Lithuanians loved to play dance music: polka, gift-giving polka, quadrilles, waltzes and others.

In Belarus bagpipers played dance melodies almost exclusively. According to Inna Nazina, the words 'bagpipe' and 'dance' are inseparable in folk speech. However, melodies of many different song genres were also played on the bagpipes, among them – lyric family songs, rye-harvest songs, and popular humorous four-line couplets that were first sung and then echoed by the bagpipe. Researchers note that when playing song melodies bagpipers interpret them in their own way – before the primary sound they often play grace notes that would then join the fifth or octave lower drone (Назина 1979: 113–114). In the same way Juozas Voldemaras played his melodies, with ample flourishes (grace notes). In Latvia and Estonia bagpipes were used for dance music, wedding rituals involving processions, horseback riding, carrying of the dowry, presentation of gifts, the bride's first dance and so on. For some dances, the piper would also join in the dancing. For example, in the ceremonial dance (Estonian '*voortants*', Latvian '*apaļdancis*') the piper walks at the head of the queue. The preface in Latvian bagpipe music had a special term: '*uzsaukums*'. In Estonia special 'tuning pieces' with a text, were used to tune the bagpipe (Muktupāvels 2002: 43–44; Tõnurist 1976: 50). Igor Tõnurist agrees with Ingrid Rüütel that the bagpipe, together with popular dances, spread in Estonia from Sweden and its intricate rhythms and merry melodies affected the development of a new style of singing that dates to the 18th century. These are dance songs with a special characteristic – an ever modulating melody (Tõnurist 1976: 52). Interestingly, in Hungary over hundreds of years, a separate folksong group developed that was called 'bagpipe melodies' or 'bagpipe songs' (Manga 1988: 39). *The influence of a bagpipe style can still be heard in the repertoires of Russian accordion players from the Pskov, Tver and Smolensk regions, and this element is most evident*

in the intricate ornamentation of the melody and the droning bass note or chord (Morgenstern 2009). Such a specific stylistic is also practiced by accordionists in eastern Lithuania, especially amongst the acclaimed masters of the Petersburg diatonic-button accordions (Juozas Belejūnas from Švenčionys region, Algimantas Mieliauskas from Molėtai and others).

That bagpipes had an undeniable influence on songs, especially in the development of multi-part singing was pointed out already in the 1970s by Belarus researchers. In 2010–2011 ethnomusicologists Austė Nakienė and Rūta Žarskienė, while transcribing the melodies of the edition *Eduard Wolter's Cylinders Recorded in Lithuania (1908–1909), Preserved in the Berlin Phonogramm-Archives*, noted the possible (and now considered actual!) influence of bagpipe music on folk songs and folk instrumental music. Austė Nakienė noticed a drone-like polyphony in songs of the Dzūkija region (Perloja, Merkinė, Gudakiemis), eastern Aukštaitija (Dysna, Adutiškis) and Suvalkija region (Šilavotas). She posits that the drone tone in songs of Dzūkija and eastern Aukštaitija could have come about because of the bagpipe influence. To support her hypothesis, Nakienė cites earlier studies of multi-part music by Mārtiņš Boiko, Rima Visackienė, Vaclovas Juodpūsis, Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė (Nakienė 2011: 180–189). Latvian song researcher Mārtiņš Boiko called the bourdon music, dominant in the southeast Latvia, – a bagpipe type of drone and explains that the women who sang them were commonly called '*vilcējas*' (drawers) or '*dūcējas*' (murmurs) (Boiko 2008: 188–189). Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė recorded and studied the tradition of singing a bass harmony in the village of Nibragalīs (Miežiškiai circuit, Panevėžys district). She surmises that the lowest bass part, known as the fourth voice, called '*tranavimas*' (droning), could have at one time been the '*ūžtinė*' (humming) – perhaps an ongoing drone (Račiūnaitė-Vyčinienė 2010: 18). The claim that this type of singing is closely related to the instrumental music tradition of which the bagpipe had long been a part is further substantiated by the fact that people of Gervėčiai region to this day call the playing of any kind of instrument (fiddle, accordion, flute) simply *ūžimas* that means continuous noise-making, droning. Therefore, the author of this article considers that the bagpipe influenced the development of a certain type of song melodies and a unique style of performance involving a drone which was popular probably in the 18th and 19th centuries (the specific characteristic of bagpipe music – its intricacy and being somewhat out of tune – can also be heard in some monodic singing in eastern Aukštaitija). Later, as the once popular bagpipe started to disappear from village life, so also waned this type of singing and with it so did the quirky melodies and the bass

harmonies which then gave way to harmonies (accompaniment) in thirds and fifths.

The bagpipe greatly influenced ethnic instrumental music among various European communities. As mentioned the 1908 cylinder recordings included pieces with both a bagpipe and fiddle. This pairing is considered to be the most archaic ensemble instrumentation for bagpipes. According to János Manga, in 16th century Hungary the very popular bagpipe started being featured alongside other instruments, but first of all with the fiddle (Manga 1988: 40). This pairing of fiddle and bagpipe is cited in nearly all writings about bagpipe music of various nations. Thus, undoubtedly, the pipes had the greatest influence particularly on fiddle music. Igor Tönurist writes of the bagpipe–fiddle duet where the pipe plays only the two drones, and the fiddle plays the melody. According to him, the desire to have the sound of a bagpipe drone led to the formation of fiddle ensembles where one musician plays the melody and another plays the drone bass (Tönurist 1976: 52). The author of this article considers that in fiddle playing, the use of a ‘drone’ string, and even the introduction of the double-bass to string ensembles expressed the desire to recreate the sonority of the bagpipe. In Valdis Muktupāvels’ opinion, the violin slowly edged out older dance music instruments in the Baltic countries when it began to spread in the late 17th century. Fiddle music became extremely popular in the 19th century according to newspapers of that time. For example, an article from *Latviešu Avīzes* (1865) notes that fiddle music was used for dances whereas before it used to be bagpipes (Muktupāvels 2002: 45). That the fiddle was the primary culprit in the decline of the bagpipe is seen in Sweden. The Dalarna region had a famous bagpipe playing tradition in the 19th century that included duets with the violin. By the second half of the 20th century this region was noted only for its fiddling (Ling, Ramsten, Ternhag 1980: 203–204).

A few thoughts about bagpipes and their dissemination

Was the bagpipe as popular in Lithuania as in neighboring countries? Was it played in all the regions? For answers we have to go to the already mentioned article in the Lithuanian press 1941 by Kazimierz Moszyński. He says he never heard of bagpipe playing in the Žemaitija (Samogitia) region. *The lack of bagpipes in Žemaitija when they were ever present in Estonia and widespread in Latvia, northern Belarus, Lithuania’s Aukštaitija (Highland), Mazovia (Poland), and elsewhere, is an interesting fact that needs further explanation* (Moszyński 1941: 59). Having brought up this question,

the Polish ethnographer almost answers it himself. Of course the bagpipe had spread into Žemaitija, but it probably disappeared quicker than in other regions of Lithuania. Incidentally, if not for written sources we would have no information on bagpipe use in Lithuania Minor.

Writing in 1904, priest and folklorist Adolfas Sabaliauskas, who hailed from the Biržai region, said he never saw a bagpipe but people's accounts described its earlier use (Sabaliauskas 1904: 37). The spread of the bagpipes can be determined not only from written texts but also from the names of the instrument itself: '*Labanoro dūda*' (Labanoras pipe), '*Vilniaus dūda*' (Vilnius pipe), '*Alvito dūda*' (Alvitas pipe) – indicate that the bagpipe was known not only in Labanoras, but also in Vilnius and Alvitas (Vilkaviškis district). The terms '*dūda*' (pipe), '*dūdavimas*' (pipe playing), '*dūdoriu*' (piper) are often encountered in folklore: in humorous songs and couplets, songs for children, in didactic, wedding and feasting songs, in songs of other genres, in dances and games, in proverbs and sayings, etc. Although the terms '*dūda*', '*dūdavimas*' and '*dūdorius*' are more often cited in folklore from eastern Aukštaitija, they are also mentioned in other regions of Lithuania, and some even in Žemaitija (Samogitia).

That these words were deeply engrained in the popular psyche is evidenced by the way they were used to describe the playing of other instruments; for instance, '*dūduoti*' (to pipe) referred to the playing of any type (usually newly-arrived) instrument such as the fiddle⁷, harmonica, accordion⁸, or even an organ or piano. All sorts of musical instruments were called '*dūda*' (pipe), and musicians, even the organist was called a '*dūdorius*' (piper) (Dundulienė 1987). In southern and central Žemaitija the traditional and classical wind instruments, brass and woodwinds (trumpet, tuba, althorn, tenor, baritone, clarinet et al.) were named '*dūdos*' (pipes) and their ensembles – '*dūdy orkestrai*' (pipe orchestras) (see Batavičius 1995).

So why did the bagpipe disappear much earlier in Žemaitija than in other regions of Lithuania? As mentioned, the violin spread into the Baltic area, and into Lithuania, around the second half of the 17th century. According

⁷ Cylinder Li Wo 23 includes a comment by both musicians: *Dūdava skripkon Feliksas Krasauskas* (*The fiddle was piped by Feliksas Krasauskas*) and *Ē dūdan dūdava Voldemaras Juzas* (*The bagpipe was piped by Juozas Voldemaras*).

⁸ One of the most renowned Petersburg accordion masters of the 20th century, Juozas Belejūnas, who lived in the village of Antanai (Švenčionys district) in recounting his biography often repeated: *I used to pipe* [i.e. to play by Petersburg accordion] *in the village kuokynės* [dance evenings], *in earlier times I used to pipe better* and so on (Striužas 2003: 618, 619).

to Gaila Kirdienė, there were more fiddlers in Žemaitija than in any other region and over the last 150 years this region was distinguished for the most prolific fiddling traditions (Kirdienė 2000: 16). Let us remember that in this area, maybe prior to the violin, dances were accompanied by *kanklės* music, and from the latter half of the 19th century the brass and accordion type instruments displaced the bagpipe from its former function in weddings and celebrations and erased even the memories of the bagpipe.

Conclusion

In summation it would be most desirable to return the bagpipe to its lost position in Lithuanian music-making and ethno-culture. Until now it has been believed that before Lithuania was overrun with violins, dulcimers and later accordion-type instruments, village ceremonies and celebrations were enlivened only by autochthonous ethnic musical instruments as well as singing rounds, games, dance *sutartinės*, etc. Such an attitude that even this author once held is contradicted by current research. It became clear that in the 16th century (and maybe much earlier) the bagpipe was popular and widely used. This is confirmed by the first list of musical instruments by Jonas Bretkūnas in the 16th century. There we find two bagpipe types: the large *dudaragine* and the small *murenka*. Brought to Lithuania by wandering musicians who passed through towns and manors, the bagpipe became one of the most important, if not the only folk musical instrument. It was played at festivals, weddings, baptisms and other important rituals. It was difficult to imagine any social gathering without its distinctive sound. For several hundred years the bagpipes lorded over country fairs, parish festivals, taverns and village celebrations greatly influencing the development of both instrumental and vocal music. Polyphonic singing, and more precisely the bourdon style that uses up to two bass sounds, was taken from the sounds of the bagpipe. Its intricate flourishes could have influenced the fanciful melodies of harvest songs and other genres of songs in eastern and southern Lithuania. The violin gradually permeated the folk culture and joining in with the bagpipe, adopted the piper's melodic style and eventually displaced the bagpipe from the musical traditions from both town and village. The bagpipe disappeared the earliest from Žemaitija (Samogitia) and Lithuania Minor (perhaps the 18th century); elsewhere it was played until the mid 19th century. Just as in the majority of Central European countries, where the bagpipe once enjoyed extreme popularity but eventually became an instrument favored only by the conservative shepherds from severe upland regions,

so too in the beginning of the 20th century the bagpipe continued to be played only in remote villages scattered in the woodlands of eastern Lithuania. From a fashionable and popular musical instrument it slipped down to become a vestige, a beggar's instrument.

Post scriptum. Still it would be nice to end this study on a brighter note: the unduely forgotten bagpipe is experiencing a rebirth not only in Latvia, Estonia, and Belarus, but also in Lithuania. In Western Europe (Italy, Spain, Brittany, Scotland, Ireland, etc.) its revival occurred much earlier, and it has even become a national symbol for some. In Lithuania for the last ten years the bagpipes were played by folk ensembles and included into jazz projects (*Tylos Labonoro* and others). In the Vilkija region, since 2008 there has been a yearly gathering of bagpipers at the Antanas and Jonas Juška Museum. It is organized by an avid promoter and revivalist of this instrument, Gvidas Kovėra (see his internet webpage for the bagpipe www.dudmais.lt).

Dūdas Lietuvā

Rūta Žarskiene

Kopsavilkums

Salīdzinot radniecīgas parādības dažādās valstīs un analizējot tautas muzikantu repertuāru un atskaņojuma stila īpatnības, autore tiecas atklāt dūdu lomu tradicionālajā lietuviešu kultūrā. Šo instrumentu Lietuvā ieviesa ceļojoši ārvalstu spēlmaņi, un ar laiku tas kļuva par vispopulārāko, dažviet pat par vienīgo tautas mūzikas instrumentu. Vairākus gadsimtus dominējušas tirgus laukumos un iebraucamajās vietās, zemnieku svētkos un citos rituālos, dūdas (*kulinė dūda, Labonoro dūda* utt.) ievērojami iespaidoja gan tautas instrumentālās, gan vokālās mūzikas attīstību. Dūdu ietekmi atspoguļo, piemēram, iezīmīga polifonijas izpausme – dziedāšana burdona pavadībā, kas balstīts uz vienas vai divu basa skaņu izturējumu vai atkārtojumu. Vijole, kas pakāpeniski ienāca tradicionālajā kultūrā un sākotnēji tika izmantota līdztekus dūdām, pārmantoja dūdu melodiju stilistiskās pazīmes un pēc tam aizvietoja dūdas mazpilsētu un ciemu mūzikas dzīvē. Vairumā Viduseiropas valstu dūdas bija savulaik ļoti populāras, taču vēlāk kļuva par instrumentu, kuram uzticīgi palika tikai konservatīvie gani nomaļos kalnainos reģionos. Zināmā mērā līdzīgu attīstības tendenci vērojam Lietuvā, kur 20. gadsimta sākumā dūdas spēlēja vairs tikai attālos, Austrumlietuvā mežos izkaisītos ciemos. 19./20. gadsimta mijā dūdinieki bija lielākoties ceļojoši lauku ubagi.

Atslēgvārdi: dūdas, Austrumlietuva, tautas mūzikas instruments, vijole.

Bibliography

- Allmo, Per-Ulf (1990). *Säckpipan i Norden: Från änglars musik till Djävulens blåsbalg*. Stockholm and Uppsala: AllWin hb
- Baltrėnienė, Marija (1980). *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai II*. Vilnius: Vilnius: Lietuvos TSR Aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija; Kauno J. Gruodžio aukštesnioji muzikos mokykla
- Bartusevičius, Vladas (1973). Kuo grota Lietuvoje prieš 400 metų. *Kultūros barai* 9: 69–71
- Batavičius, Albinas (1995). *Tauragės apskrities dūdų orkestrai*. Tauragė: Batavičius
- Boiko, Mārtiņš (2008). *Lietuviėšu sutartines un to Baltijas konteksti*. Rīga: Musica Baltica
- Donaldson, William (2000). *The Highland Pipe and Scottish Society 1750–1950: Transmission, Change and the Concept of Tradition*. Edinburg: Tuckwell Press
- Dovydaitis, Jurgis (1966). Labanoro dūda. *Ignalinos kraštas*. Vilnius: Vaga, 175–178
- Dundulienė, Pranė (1987). Vilniaus dūda. *Kultūros barai* 4: 64–66
- Jucewicz, Ludwik Adam (1846). *Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów*, skreślona przez Ludwika z Pokiewia. Wilno: w Drukarni M. Romma
- Juodpusis, Vaclovas (1966). Apie dainų melodijas. *Ignalinos kraštas*. Redakcinė komisija: *Kostas Aleksynas* [et al.]. Vilnius: Vaga, 193–195
- Jurkštas, Vytautas (1976). Labanoro dūda. *Mokslas ir gyvenimas* 2: 39, 48
- Juška, Antanas (1955). Svoibinė rėda. *Lietuviškos svotbinės dainos*, t. 2, užrašytos Antano Juškos ir išleistos Jono Juškos. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 285–376
- K. S. (1928). Labanoro dūda. *Lietuvos aidas* geg. 10, Nr. 81 (295): 4
- Kirdienė, Gaila (2000). Liaudies smuikavimas Žemaitijoje. *Žemaičių žemė* 2 (27): 16–19
- Ling, Jan, Märta Ramsten & Gunnar Ternhag (eds, 1980). *Folkmusikboken*. Stockholm: Prisma
- Manga, Jinos (1988). *Hungarian Folk Songs and Folk Instruments*. Budapest: Printing House Kner
- Morgenstern, Ulrich (2009). Die Sackpfeifenmelodien der Russischen Harmonika-spieler. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Band 25: *Musical Acoustics, Neurocognition and Psychology of Music*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 201–232
- Moszyński, Kazimieras (1941). Kai kurie liaudies muzikos įrankiai Lietuvoje. *Gimtasai kraštas* 1–2 (28–29): 51–64
- Muktupāvels, Valdis (2002). Musical instruments in the Baltic region: Historiography and traditions. *The World of Music*. Volume 44 (3): *Traditional Music in Baltic Countries*. Berlin: VWB, 21–54

- Nakienė, Austė (2011). Eduardo Volterio lietuvių tautosakos garso įrašai ir juose įamžinti senoviniai dainavimo būdai. *Tautosakos darbai / Folklore Studies*. T. XLII. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 170–193
- Nakienė, Austė & Rūta Žarskienė (eds, 2007). *Lietuvių etnografinės muzikos fonogramas 1908–1942 / The Phonograms of Lithuanian Ethnographic Music 1908–1942*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Nakienė Austė, Rūta Žarskienė & Susanne Ziegler (eds, 2011). *Eduardo Volterio Lietuvoje įrašyti voleliai (1908–1909), saugomi Berlyno fonogramų archyve / Eduard Wolter's Cylinders Recorded in Lithuania (1908–1909), Preserved in the Berlin Phonogramm-Archives*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Pasaulio muzikos instrumentai: Iliustruota enciklopedija* (1999). Translated from English. Diagram Visual Information Limited [Editor Ruth Midgley]. Vilnius: Kronta
- Petrauskas, Mikas (1909). *Iš muzikos srities*. Chicago, Ill.: Turtu ir spauda Lietuvos Pretorijus, Matas (2006). *Prūsijos įdomybės, arba Prūsijos regykla*. T. 3: *Prūsijos topografija*. Parengė Ingė Lukšaitė. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla
- Przerembski, Zbigniew Jerzy (2006). *Dudy: Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
- Przerembski, Zbigniew Jerzy (2007). *Dudy: Instrument mało znany polskim ludoznawcom*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie
- Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (2010). Nibragalio kaimo dainavimo tradicija. *Ne dėl ta dainuojam: Nibragalio kaimo dainos*. Sudarė ir parengė Daiva Vyčinienė-Račiūnaitė ir Vitalija Vasiliauskaitė. Panevėžys, 9–25
- Sabaliauskas, Adolfas (1904). Sutartinės ir musu muzikos inrankiai. *Dirva-Žinynas* 4: 25–39
- Sliužinskas, Rimantas (1990). *Labanoro dūda (istorinė apžvalga ir mokymosi groti metodika)*. Vilnius: LR KDTI
- Sliužinskas, Rimantas (1991). Pūskim Labanoro dūdą. *Liaudies kultūra* 3: 43–44; 4: 37–39
- Sriužas, Valdas (2003). Muzikantai, šokėjai, rateliai ir šokiai: nepakartojamas Juozas Belejūnas. *Adučiškio kraštas*. Red. kolegija: Irena Seliukaitė et al. Vilnius: Diemedis, 617–622
- Tõnurist, Igor (1976). The Estonian bagpipe. *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*. Volume 6: *The Bagpipes in Europe*, part I. Editor René Maeyer, 47–54
- Vaitkevičius, Vykintas (2009). *Neris. 2007 metų ekspedicija*. Kn. I. Vilnius: Mintis
- Žiogas, Juozas (1911). Apie “kulinę su ūku“. *Lietuvių tauta: L. Mokslo draugijos raštai*. Kn. II, d. I. Vilnius: Lietuvių mokslo draugija, 108–109
- Вертков, К., Г. Благодатов и Э. Язовицкая (1975). *Атлас музыкальных инструментов народов СССР*. Москва: Музыка

- Герасимов, Олег (1996). *Народные музыкальные инструменты Мари*. Йошкар-Ола: МПИК
- Назина, И. (1979). *Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые*. Минск: Наука и техника
- Руднева, Анна (1975). *Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы*. Москва: Советский композитор

Other sources

- Bretkūnas, Jonas (1590). *Biblia tatai esti wisas Schwentas Raschtas*. Lietuwischkai pergulditas per Jana Bretkuna Lietuwos Plebona Karaliaucziue, 6 d. Copy of the manuscript is stored in the Manuscript Department of Vilnius University Library
- Dūdmaišis*. www.dudmais.lt (10.01.2013.)
- Lietuvių kalbos žodynas / Dictionary of Lithuanian Language* (1942–2002). Electronic version. Volumes 1–10. Vilnius. www.lkz.lt (10.01.2013.)
- Sound and manuscript archival materials from the Lithuanian Folklore Archives at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore (*Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas*)

Abbreviations

- LKŽe *Lietuvių kalbos žodynas*
- LMD Manuscript collection of the Lithuanian Science Society at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore
- LTR Manuscript collection of the Lithuanian Folklore Archives at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore
- LTRF Sound recordings collection of the Lithuanian Folklore Archives at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore

Масленичные песни западной Литвы (Жямайтия)

Доктор этнологии **Лина Петрошене**
Доцент Клайпедского университета

Введение

Первые сведения о праздновании Масленицы на территории балтов содержатся в исторических письменных источниках XV века. *Во время свадьбы и Масленицы здесь происходят дьявольские танцы, а уважаемые люди позволяют женщинам переодеваться в мужскую одежду, мальчишеские пальто и тому подобное, — что Господом Богом запрещено* — так о старинных обычаях пруссов в 1428 году писал в своём наставлении руководитель филиала монастыря Ордена картузианцев в Мариенкроне у Рюгенвальде Гейнрих Берингер (*Heinricho Beringerio pamokymas 1428* [...] 1996: 491—492). По мнению учёных Норбертаса Велюса (*Vėlius*), Альгирдаса Матулявичюса (*Matulevičius*), сведения Берингера достоверны, поскольку он наблюдал и хорошо знал тогдашнюю жизнь как пруссов, так и руководителей и священников Ордена (*BRMŠ I* 1996: 489). Фрагментарные детали вышеуказанного описания позволяют утверждать, что существенные элементы переодевания и веселья во время Масленицы сохранились до наших дней.

Традиции и обычаи празднуемой в Литве Масленицы исследованы довольно хорошо (Klimka 2009; Rekašius 1991; Skrodenis 2009; Vaicekauskas 2005, 2009). Музыкальное выражение этого празднования, состоящее из вокальных, инструментальных выступлений или их сочетания, а иногда из сочетания вокального и словесного фольклора, с научной точки зрения почти не исследовано.

В сборниках литовского календарного фольклора календарные песни, среди них и масленичные, большей частью репрезентируют традицию Аукштайтии и Дзукии (северо-восточная и южная части Литвы). Традиции празднования Масленицы в этих регионах отличаются от традиций Жямайтии. Своеобразный, оригинальный, игривый музыкальный масленичный фольклор Жямайтии — песни персонажей карнавала (*нищих, евреев, цыган*) — до настоящего времени опубликован только фрагментарно (*Čiuž čiužėla* 1998; *Kalendorinės dainos* 1998; *Metų ratas* 2008; *Lingu palingu balti suoleliai* 2009; *ŽКТ* 2010).

Исполняемые на праздновании Масленицы в Жямайтии песни в каталоге *Песенника литовских народных песен* Института литовской литературы и фольклора (*Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas*) включены не в раздел *Календарных*, а в разделы *Дидактических*, *Юмористических песен*, *Игр, хороводов, танцев*. Фольклористы Литвы всё ещё дискутируют о проблемах классификации этого жанра. Это является одной из причин, обусловивших отсутствие должного научного подхода к нему.

Объектом исследования данной статьи являются зафиксированные в 1992–2008 годах на территории диалектов северных и южных жямайтов (см. схему 1) 35 мелодий масленичных песен: 22 мелодии песен *нищих*, 10 *еврейских* и 3 *цыганских*. Материал принадлежит фонотеке и рукописному отделу фольклорного архива лаборатории фольклора Кафедры языкознания и этнологии балтов Факультета гуманитарных наук Клайпедского университета.



- Песни *нищих*
- Песни *евреев*
- ▲ Песни *цыган*
- ◆ Песни *нищих и евреев*
- ▼ Песни *цыган и евреев*
- Персонажи *Лашининис, Канапинис, Гавенас*
- ◇ Песни *застолья*
- Пародии *благословения*

Схема 1. Местности фиксирования масленичного фольклора

Цель исследования — изучить особенности масленичных песен жямайтов; определить и охарактеризовать стилистику, лад, метроритмику, диапазон, выявить соотношение масленичных песен и других песенных жанров жямайтов; проанализировать проблематику жанра и обрядовых действий, связанных с музыкальным фольклором Масленицы. В исследовании использованы следующие методы: аналитический, компаративный, типологический и систематический.

Ключевые слова: Масленица, народные песни, мелодика, Жямайтия, жанр, обряд¹.

Проблема установления жанра масленичных песен

Тексты масленичных песен согласно их функциям и действующим персонажам классифицированы по нескольким группам:

- песни, помогающие обеспечить обильный урожай (песни катания и качания на качелях);
- свадебной тематики;
- военной тематики;
- песни и танцы маскарадных персонажей (*нищих, евреев, цыган, венгров, смерти, Конопляного, козла*).

По данным каталога литовских народных песен (*LLDK I* 1972: 284—288), большинство масленичных песен зафиксированы на территории восточной Литвы, на литовско-белорусском пограничье. Этнографические и песенные архивные материалы свидетельствуют, что имеется довольно многочисленный ряд разнообразных песен, исполнявшихся на масленичном празднике в Жямайтии.

Как указано во введении, песни *нищих, евреев, цыган*, певшиеся на Масленицу, фольклористы считают дидактическими или юмористическими, но в практике и в некоторых сборниках календарных песен они всё-таки идентифицируются как масленичные. Содержание текстов этих песен частично соответствует дефиниции дидактических или юмористических песен. С точки зрения поэтики и мелодики — это слой довольно позднего фольклора, испытавший воздействие литературы и европейской светской и церковной музыки. По мнению Юрги Садаускене, изучавшей дидактические песни, деревенские процессии во время календарных праздников, шествия персонажей и высказываемые ими специальные пожелания, поздравления связаны с культурными традициями

¹ Подготовка публикации финансирует Совет науки Литвы (Договор № LIT 5-3).

горожан и дворян, представлениями церковного театра, устраиваемыми в XVI–XVIII веках монахами-иезуитами (Sadauskienė 2006: 60–62). Празднования Масленицы, во время которых устраивались впечатляющие маскарады (правда, с другими персонажами – мавром, турчанкой, венецианкой, корчмарём и пр.) с танцами и представлениями во дворе великих князей Литвы в Нижнем замке Вильнюса, упоминаются в первой половине XVII века и позже (Trilupaityienė 2010: 43–44).

Учёные – фольклористы и этнологи – относят карнавальное шествие антропоморфических персонажей к более древним временам мифического мышления. Переодевание считается драматизированным воспроизведением мифических образов, а в маске концентрируются характерные черты мифического персонажа. Маска трактуется как изображение предка или образ покровителя земледелия (Klimka 2009: 61; Rekašius 1991: 12–13; Skrodenis 2009: 38). Наиболее вероятно, что происходило культурное взаимодействие деревенских (имеющих балтийскую основу) и городских (имеющих западно-европейскую основу) традиций.

Зафиксированные на территории Жямайтии в конце XX – начале XXI века масленичные песни указывают на несколько важных фактов: относительное обилие жанра и некоторых типов песен, а также распространение их на определённой территории. По существу, это совпадает с результатами исследований Арунаса Вайцекаускаса о персонажах зимних карнавалов и территории распространения масок (Vaicekauskas 2005: 101–102), что свидетельствует о прямой связи песен *нищих, евреев, цыган* с масленичными обычаями. Это довольно значимый аргумент, позволяющий отнести эти песни к календарному фольклору. При этом необходимо отметить, что в картотеке каталога *Песенника литовских народных песен* Института литовской литературы и фольклора имеется довольно значительное число вариантов изучаемых песен; публикации их можно найти и в сборниках песен, и в этнографических материалах XIX века, и в произведениях классиков литовской литературы. Отсюда песни могли распространяться по всей Литве.

Весьма возможно, что для укоренения (или исчезновения) специфического репертуара масленичных песен большое значение имела развитая во второй половине XX века деятельность культурных заведений, которая подняла своего рода *новую волну*. Об этом говорят и исследова-

² Стасис Скроденис пишет, что региональные традиции празднования Масленицы во время советской власти были сильно нарушены. Унифицированные

тели масленичных традиций² (Skrodenis 2009: 45), и некоторые респонденты, вспоминая, что некоторые персонажи Масленицы или даже весь праздник с карнавальным шествием возник именно в то время.

Другим серьёзным фактором, позволяющим отнести указанные песни к календарному жанру, является синкретизм этнографических рассказов и песен. Все изучаемые песни респонденты напели, рассказывая об обычаях Масленицы, т. е. в данном контексте никаких ассоциаций с песнями других жанров (например, свадебными, военными и пр.) почти не возникало, за исключением застольных песен. Это никоим образом не означает, что на празднике Масленицы пелись только песни *нищих, евреев и цыган*. В праздничной суете звучала самая разнообразная музыка — это подтвердили и респонденты. Но в ситуации идентификации репертуара обряды и связанный с ними фольклор люди интуитивно воспринимали на семантическом уровне.

Шумовое сопровождение и музыка на карнавальном шествии

Масленица в Литве, как и в большинстве католических стран мира, отмечается за 46 дней до Пасхи, во вторник перед началом Великого Поста. Предполагается, что в прежние дохристианские времена этот праздник длился около недели. В наше время Масленица празднуется во вторник или, если праздник организуется в больших городах, в музее национального быта Литвы в Румшишкес, — в воскресенье перед началом Великого Поста.

Символический смысл Масленицы связан со сменой времён года, переходом от зимы к весне, а тем самым и с изгнанием демонов зимы, с пробуждением земли. Все выполняемые обрядовые действия на Масленице направлены на обеспечение плодородия земли и людей в наступающем году.

На основе данных этнографического материала установлены основные элементы обрядов Масленицы: изобильная еда, угощение; катание на лошадях в поле, гонки лошадей; перевозка по деревне идола (*Morè*,

сценарии праздника по указанию институций культуры применялись и в Жямайтии, и в Дзукии. И, если жямайтам это было понятно, то дзукам — чуждо и непонятно. При этом исчезновению традиционных масок жямайтов способствовала и атеистическая пропаганда некоторых местных руководителей, которые в масках усматривали какое-то влияние католической церкви, а в действиях персонажей — хулиганство (Skrodenis 2009: 45).

Kotrė, Gavėnas) и убиение его; карнавальное шествие и театральные представления, во время которых участники переодевались животными, чужими людьми (как правило, чужестранцами), демонами; изображение борьбы демонов зимы (*Lašininis*) и весны (*Kanapinis*); инсценизация похорон; инсценизация свадьбы; обливание водой; гадания (*Dundulienė* 1991: 243). Все названные обрядовые элементы в регионах Литвы распространены неравномерно, а их практика с течением времени не сохранила непрерывность.

Судя по этнографическим материалам XX–XXI веков и информации о праздновании Масленицы в литовской периодике первой половины XX века, масленичным обрядам в Жямайтии присущи все выше-названные элементы, но главный и самый яркий из них – карнавальное шествие и театральные представления масленичных персонажей. Жямайты называли группы ряженных персонажей *евреями* или *нищими*, несмотря на то, что в них могли участвовать и разные зооморфические и демономорфические маски: козёл, лошадь, журавль, дьявол, ведьма и пр.

Для карнавального шествия почти всегда в сани запрягали лошадей. Чтобы поместилось больше людей, к саням приделывали специальную конструкцию – лестницу. К Масленице украшали и лошадей: заплетали лошадиную гриву, вплетая в неё ленты, на шею подвешивали колокольчики. Эти шествия имели и обрядовое значение. Люди верили, что у того, кто в Масленицу рядился *евреем*, в этом году с лошадьми будет всё в порядке (*Balys* 1937: 36).

Изучаемые материалы свидетельствуют, что Масленицу в Жямайтии праздновали очень шумно: маскарад всегда сопровождали песни и музыка, а в Жямайтии часто играли и оркестры духовых инструментов разного состава. Обычно группа *евреев* создаёт большой шум, поднимая всю деревню на ноги: собаки лают, дети кричат. Музыканты *оркестра* дуют в страшнейшие трубы, барабанщики бьют в заслонки, жестяные сковородки, кастрюли, а скрипачи, прикрепив к дубине проволочные струны, скалкой их пилят. Певцы кричат страшными голосами. По мнению фольклориста Йонаса Балиса, шум в давние времена имел конкретное обрядовое значение – так люди старались разогнать злых духов. По той же самой причине шум поднимали и во время других праздников – на Иванов день, свадьбу и т. п. Шум на Масленице был призван оживить землю (*Balys* 1937: 76–77).

Тематические группы песен *нищих, евреев, цыган*

Хотя обряд переодевания считается архаичным, песни маскарадных персонажей, как показывает стилистика текстов и мелодий, имеют более позднее происхождение. В древние времена антропоморфические маски изображали предков, которые с течением времени стали персонажами-чужестранцами: евреями, цыганами, венграми, немцами. Они были более понятны, нежели неконкретизированные предки (Dundulienė 1991: 247). Эти персонажи по причине сходства обрядовых действий, одежды, внешнего облика, воображаемой связи с потусторонним миром предков являются семантически близкими.

До Первой мировой войны и *еврей, и цыган, и нищий* внешне выглядели идентично, а выполняемые ими действия были направлены против незамужних девушек. И только в первой половине XX века стал изменяться внешний вид и выполняемые действия каждого из них, приблизившись к реальной жизни (Vaicekauskas 2005: 46–47, 136–137). Поведение и облик персонажей всё больше соответствует названиям персонажей. По мнению Лаймы Англицкене, изучавшей образ чужестранцев в литовском фольклоре, их маски имеют относительно позднее происхождение (Anglickienė 2006: 38).

Действия и облик *нищего* в контексте обрядов Масленицы изменялись меньше и соответствовали поведению нищего в бытовом окружении (Vaicekauskas 2009: 96).

Песни *нищих*. Репертуар песен *нищих* составляет большую часть всех зафиксированных на территории Жямайтии песен, исполнявшихся на празднике Масленицы. Все эти песни в картотеке Института литовской литературы и фольклора причислены к жанру *юмористическо-дидактических* песен о *профессии нищих*. Чаще всего встречаются варианты текста *Aš užgimiau prasčiokėlis* (*Я родился простаком*), в XIX–XXI веках они зафиксированы по всей Литве. Мотивы текстов являются общими для всей группы песен *нищих*, иногда они переходят из одного песенного типа в другой, поэтому классификация песен довольно проблематична³.

Изучавший маскарадных персонажей Масленицы Арунас Вайцекаускас указывает, что персонаж *нищего* чаще встречается в западной Литве (Vaicekauskas 2009: 96). В этом случае синкретизм песни и обычая оче-

³ О проблематичности классификации по причине контаминации и *странствующих* мотивов в дидактических песнях писала Юрга Садаускене (Sadauskienė 2006: 17).

виден. Но когда песни *нищих* были включены в маскарад Масленицы, точно сказать трудно. Первые записи песен *нищих* были зафиксированы в середине XIX века, но они никак не связаны с Масленицей. Имеется в виду самый распространенный тип песен *нищих* *Aš užgimiau prasčiokėlis* (*Я родился простаком*, нотные примеры 1–3, 5) и авторская песня *Daugel biwo tokių dienų* (*Много было таких дней*, нотный пример 7).

В повесть *Мотеюса* Валанчюса *Palangos Juzė* (*Юзе из Палангу*; Valančius 1863) включён стихотворный текст *Ubagų dainė* (*Песня нищих* или *Aš užgimiau prasčiokėliu* / *Я родился простаком*). Содержание повести дает понять, что эту песню сочинил и напел сам Палангос Юзе из-за невыносимого пения нищих, пришедших из близлежащих окрестностей на поминальный обед по матери хозяина дома Шентериса. В контексте рассказываемой истории исполнение *Песни нищих*, конечно, никак не связано с праздником Масленицы. В наше время без этой песни маскарад на Масленицу невозможно и вообразить.

Другой пример установленного авторского творчества – это песня *Daugel biwo tokių dienų* (*Много было таких дней*). Автором стихотворения *Balus Klovajni ubagi* (*Бал нищих Кловайняй*) является поэт, священник, переводчик Каролис Бруно Римавичюс (*Rimavičius*) из Вайгувы (Кельмский район). Текст был отредактирован, изменено название на *Бал нищих* Лауринасом Ивинским (*Ivinskis*), который опубликовал стихотворение в календаре (*Kalendorius, arba Metskajtlus ukizkasis*⁴ 1857; Petkevičiūtė 1988: 183–184). Образ жизни этого социального слоя Римавичюсу был хорошо знаком из опыта монастыря кармелитов в Колайняй (Кельмский район), где братья-монахи делились хлебом с крепостными крестьянами, нищими, путниками или паломниками.

Сегодня трудно уверенно сказать, как широко эта песня звучала на празднике Масленицы. Более вероятно то, что описываемые в стихотворении реалии бала *нищих* совпали с составным застольем, называемым *балами евреев, свадьбой евреев*⁵ (Vaičekauskas 2005: 108), которые происходили вечером, после масленичного гуляния.

Похожий эпизод бала *нищих* описан и в другом произведении литовской литературы XIX века. В опубликованной в 1893 году повести *Vargdieniai* (*Горемыки*) Александр Фромас-Гужутис (*Fromas-Gužutis*) кра-

⁴ Календарь или хозяйственный численник года.

⁵ *Ну а потом уже пригласит на ту свадьбу евреев. Всегда будет сказано, где вечером будет свадьба евреев, на каком дворе. Ну, а после всего веселья, вечером, пойдём на эту свадьбу евреев* (KUTRF 1029, KUTR 1884).

сочно описывает ежегодный бал нищих, собравшихся в лесу у Шилувы (*Šiluva*) после престольного праздника (Fromas-Gužutis 1955: 103–112). Характерные персонажи, диалоги, жаргон нищих, фольклорные тексты показывают натуральный образ жизни этой социальной группы.

Генезис песен *нищих*, ставших календарным фольклором Жямайтии, имеет прямую связь с ниществом как социальным явлением, о котором упоминается в письменных источниках средневековья. В богадельнях, которые начали учреждаться при костёлах Литвы в XVI веке, жизнь нищих была регламентированна определёнными правилами и требованиями. По словам Альфонсаса Мотузаса, одной из самых главных обязанностей жителей богадельни являлось песнопение перед или после Святой Мессы, а также дома и на похоронах. В Синодальном распоряжении епископа Жямайтии Юргиса Тишкевичюса (*Tiškevičius*) 1636 года указывается, что разрешение на прошение милостыни у костёла будет предоставлено только тогда, когда нищие выучат Катехизис и, прося милостыню у костёла, будут петь католические песнопения. Бродя по окрестностям и заходя в усадьбы, нищие пели какие-нибудь религиозные песнопения (Motuzas 2010: 18).

Песни евреев. *Евреи* в карнавальном маскараде Жямайтии были среди самых главных персонажей — это показывает и ареал распространения маски (Vaičekauskas 2005: 130–132), и относительное обилие песен *евреев*.

В картотеке Института литовской литературы и фольклора песни *евреев* причислены к жанру *юмористическо-дидактических* песен или отделу *игр, хороводов и танцев*. Немалая часть песен не составляет типологических групп, зафиксированы лишь единичные варианты, поэтому они помещены в отдел *разных* песен.

В масленичных песнях, как и вообще в литовском фольклоре, образ евреев иногда показан в ироническом плане, подчёркиваются их отличительные особенности. В текстах песен описывается внешний вид (длинные бороды, тёмный цвет кожи, большой кривой нос), язык и манера речи, конфессиональные отличия, специфические профессии, которыми занимались евреи (коробейники, торговцы, ремесленники), социальный, имущественный статус этой национальности.

Песни *евреев* — мажорные, гомофонной структуры, куплетной формы. Мелодии составляют довольно простые мотивы в объеме кварты или квинты. Диапазоны расширенного объема (малой септими) образуются в одних случаях из-за тонационной модуляции (*Žids mēltus mala /*

Еврей муку мелет) (ŽКТ 2010: 79–78), а в других – из-за скачкообразной линии мелодии, связанной с юмористическим текстом (*Kūmpaniuosis atvažimos / Кривоносый приедет*) (ЮКТ 2010: 85).

Моторность мелодики, быстрые темпы связаны с метроритмической структурой, т. е., среди данных мелодий половина переменного и половина – простого размера 2/4, 3/4. Совсем не присутствуют размеры 6/8, 3/8, которые преобладают в мелодике песен *нищих*. В песнях *евреев* встречаются своеобразные припевы из непонятных слов или словосочетаний, которые не наблюдаются в текстах старинных литовских песен.

Песни цыган составляют заметно меньшую часть всех масленичных песен, исполнявшихся в Жямайтии. Как показывают данные картотеки Института литовской литературы и фольклора, они пелись по всей Литве, их варианты относятся к разделу *юмористическо-дидактических* песен, подразделам *сословий* или *профессий*.

В письменном виде тексты песен *цыган* появились в обиходе примерно к середине XIX века (Daukantas 1983: 463–465, 554), следовательно, как и вышеописанные песни *нищих*, они могли распространяться письменным путём. В них тоже воспевается образ жизни и поведение этой национальности, кочевническая натура, традиционные занятия цыган (торговля или обмен лошадьми, гадание, нищенство, воровство), свойства характера (весёлость, живость).

Песни *цыган* – сюжетные, куплетной формы, быстрого темпа, простого размера, мажорного лада. С музыкальной точки зрения, они имеют много общего с песнями *евреев*. Похоже, что и в песнях *евреев*, и в песнях *цыган* важнее были тексты, а мелодии странствовали из одной песни в другую; иногда их сочиняли непосредственно на месте карнавального шествия.

Особенности мелодики масленичных песен Жямайтии

Анализируемые мелодии масленичных песен Жямайтии с музыкальной точки зрения являются сочинениями позднего фольклорного периода. Они имеют мелодическое сходство с юмористическими, застольными песнями, частушками, с музыкой хороводов. В масленичных песнях *нищих* соединены элементы мелодий народных песен и церковных песнопений.

Основные отличительные признаки песен жямайтов – гомофонная стилистика, мажорные лады, характерные *инципиты* (начальные обо-

роты) и каденции – также характерны масленичным песням. Некоторые мелодии являются *общелитовскими*, а точнее сказать – имеют европейское происхождение. Мелодии *квадратной* формы связаны с инструментальной музыкой, инструментальными капеллами, которые провожали персонажей масленичной процессии, с любимыми народом танцами: польками, кадрилиями и пр. Например, этномузыколог Аусте Накене (*Nakienė*), исследовавшая мелодии песен о природе, отметила, что разные юмористические сюжетные тексты этих песен исполнялись под мелодии польки. Можно предположить подобную аналогию и в мелодике масленичных песен (*Lietuvių liaudies dainynas* 2000: 39).

Стилистика. Отличительной чертой музыкального *диалекта* Жямайтии считается параллельное многоголосие. Масленичные песни жямайтов в этом отношении ничем не отличаются: почти все могут быть такими и во время праздника поются многоголосно; сопровождающие голоса традиционным образом подпевают мелодии. В записях фонотеки рукописного отдела фольклорного архива лаборатории фольклора *при* Кафедре языкознания и этнологии балтов *Факультета* гуманитарных наук Клайпедского университета есть одна песня, которая таким образом и поётся:

♩ = 180 ① ————— ② V

Aš už - gi - miau u - ba - ge - lis ir pa - jau - gau pa - var - ge - lis.

Ei - nu per svie - ta varg - da - mas, ge - ras die - nas gar - bin - da - mas.

VAR.: ① 2-7 ② 5

Пример 1. ŽКТ 2010: 43

Мелодии нескольких изучаемых песен – *Aš užgimiau prasčiuokeliu* (*Я родился простаком*), *Aš obagas labai šarkus* (*Я – нищий очень крепкий*) (ЖКТ 2010: 65) – можно трактовать и как подпевающий второй голос:

$\text{♩} = 144$

1. Aš už-gė-miau pras-čiuo-ke-liu ir už-au-gau o-ba-ge-liu.

Ei-nu per svie-ta varg-da-mas, ge-ra die-jus gar-bīn-da-mas.

2. Ka tik aš puo-na su-tin-ku, tu-jau aš raiš-ti už-nin-ku.

VAR.: ① 1² ② 1² ③ 1² ④ 1²

Пример 2. ŽКТ 2010: 44

В естественной среде фольклорного пения певцы по диапазону своего голоса, по привычному распределению голосов в постоянных группах поющих коллективов делятся на ведущих мелодию и сопровождающих. Поэтому такое исполнение песни, как в примере 2, учитывая, что это партия сопровождающего голоса, вполне возможно: вероятно, певица в своём коллективе обычно пела сопровождающую партию.

Мелодии некоторых песен развиты меньше, порою переходят в речитатив. Например, в песне *Aš užaugau ibagielis* (Я вырос, как нищий) соединяются песня нищих и пародия на жанр словесного фольклора *благословения*. Первый, второй и четвертый куплеты поются обычным текстом песни, а третий куплет исполняется как речитатив текста пародии *благословения*: *Amen, amen už tas dūšėlės, / Kur puo šiaudus londa, / Vīnuoms nugaruoms, oudėguoms kap iluoms. / Mėnski Papalėnski, / Vardun tekšt, čia par ton tekšt, / Čia merguos paps, čia dounas kepals, / Čia nieks, i čia neblėka* (ŽКТ 2010: 47).

Слияние жанров очевидно и в мелодике: куплеты песни поются варьирующим примитивным мотивом малой терции (пример 3, первые 12 тактов), а куплет пародии на *благословение* исполняется речитативом (пример 3, последний такт 13), но тоже в рамках малой терции:

♩ = 152

Aš už au-gau u - ba - gie - lis, nes už-gi-miau u - ba - gie - lis ir pa-jau-gau pras
 čiuo - kie - lis. Ei-nu per svie - ta varg-da - mas, ge-ra-die-jus gar - bīn - da - mas.

2.4 posmeliuose vyraujantis motyvas 3 posmelis rečituojamas

Пример 3. ЖКТ 2010: 47

Многоголосное пение масленичных песен связано со следующим обычаем: поющая и играющая процессия переодетых персонажей (например, нищих, цыган, евреев, разных животных, птиц и пр.) шла по деревне, городку, посёлку, заходила во двор усадьбы, а если хозяин разрешал – и в жилое помещение. Пение часто сопровождалось разными музыкальными и немusicalными инструментами: скрипкой, трубой, барабаном, гармошкой, аккордеоном и пр., а также кастрюлями, скалками, черпаками и другими бытовыми предметами. Некоторые из музыкальных инструментов – гармонические, что частично связано и с распространением многоголосия, и со структурой мелодии, которая удобна для многоголосного пения.

Лад. Почти весь изучаемый музыкальный материал – мажорный и не содержит признаков минорного или модальных ладов.

В некоторых песнях – *Obags un tēlta siediejo* (Нищий на мосту сидел), *Mes, obageliai, jutis aplankot* (Мы, нищие, вас навещаем), *Žids mēltus mala* (Еврей муку мелет) (ЖКТ 2010: 55; 66) – слышится чередование тональных устоев, происходит модуляция в доминанту ($G^1 - D^1$):

♩ = 126

①

②

V

Žīds mēl-tus ma-la, a-nuo a-kis ba-la. Žīds mēl-tus ma-la, a-nuo a-kis ba-la.

③

④

Kaip tik su-ma-la, už-sie-da už sta-la. Kaip tik su-ma-la, už-sie-da už sta-la).

VAR.:

① 4,7,9 ② 4,7,9 ③ 5,7,8,10 ④ 5,7,8,10

Пример 4. ŽКТ 2010: 66

Упомянутые ладовые особенности связаны с вышеописанной стилистикой многоголосного исполнения, пением под аккомпанемент музыкальных инструментов. Напрашивается мысль, что модуляции на доминанту (например, как в песне *Žīds mēltus mala / Еврей муку мелет*) (ŽКТ 2010: 79), довольно часто попадающиеся и в мелодиях песен жямайтов других жанров, могут быть связаны с технической возможностью гармошки внезапно перевести исполняемую мелодию на тонацию доминанты.

Однако, мажорность мелодики характерна не только для мелодий масленичных песен, но и для всей традиционной музыки жямайтов. Вообще говоря, *инвазия* мажора в музыкальном фольклоре в конце XIX века – XX веке распространялась на все этнические регионы Литвы; она проникала даже туда, где раньше преобладала своеобразная монодическая мелодика.

Диапазон изучаемых мелодий разнообразен: от малой терции до большой ноты (м. 3, ч. 4, ч. 5, м. 6, б. 6, м. 7, ч. 8, б. 9), но, как присуще мелодике жямайтов, преобладают диапазоны сексты (37,8%, из них малая секста – 5,4%, большая секста – 32,4%), квинты (24,3%), кварты (16,2%) и малой септимы (10,8%).

Начальные, заключительные и опорные тоны мелодий. Эти структурные качества значительны и как признаки конкретного песенного жанра, и как характерные черты музыкального *диалекта* этнического региона. Преобладающими начальными тонами масленичных песен являются V (35,1%), I (29,7%) и III (21,6%) ступени. Мелодии песен *нищих* часто начинаются с IV ступени, но исходная интонация в этих песнях

нередко меняется. В основном подобное встречается в мелодиях песен *нищих*, которые начинаются с III ступени, а второй и следующие куплеты – с I, IV, V ступени. Например, в песне *Aš užgimiau prasčiuokelii* (*Я родился простаком*) (ЖКТ 2010: 50) куплеты 2–4 начинаются с IV ступени и поются на мелодию второго куплета (такты 9–16):

♩ = 234

8² - - - | 1. Aš už - gi - miau pras - čiuo - ke - liu ir už - au - gau u - ba - ge - liu.

Ei - nu par sve - ta mels - da - muos, ge - ra - die - jus gar - bin - da - mas.

2. Kad mo - nės žmuo - nės ne - ma - ta, aš to - ru ge - ra svei - ka - ta.

Uo kad žmuo - gu aš su - tīn - ku, be - re - gint raiš - ti už - nīn - ku.

Пример 5. ЖКТ 2010: 50

Больше половины (62,1%) масленичных песен заканчиваются III, а почти треть (29,7%) I ступенью. Это характерно для мелодики песен жямайтов и в других песенных жанрах. Ступени трезвучия тоники преобладают не только в инципитатах и каденциях мелодий. Движение мелодии по звукам трезвучия тоники либо короткими мотивами, либо достаточно длинными фразами (например, V–III–V, I–III–V, I–V–III–V, I–III–V–III–I–III) наблюдается почти в половине всех масленичных мелодий (48,6%). Например, в песне *Obags sienis besergos* (*Нищий старик болен*) (ЖКТ 2010: 57–58) при исполнении всей первой половины мелодии и её завершения используется трезвучие тоники:

♩ = 108

① ② V ③ ④ ⑤
 O - bags sie - nis be - ser - gos, pri pe - čiaus be - go - lis.
 ⑥ ⑦ ⑧ V ⑨ ⑩ ⑪
 Vuo kou bo - va pa - var - dē Joud-barz - dis Jur - gu - lis.

VAR.: ① 4 ② 3-6 7-15 ③ 3, 4 13
 ④ 2, 11-15 9 ⑤ 9, 12-15 ⑥ 2 6
 14 ⑦ 2, 7, 10 ⑧ 3-7 ⑨ 2,8,9,11-15 ⑩ 2,8,9,11-15 ⑪ 8,9,11,13-15

Пример 6. ЖКТ 2010: 57–58

Метроритмическая структура. Обстоятельства исполнения масленичных песен (во время карнавала эти песни поются при общении с встречными по дороге или в усадьбах) обусловили импровизационный характер текстов, а тем самым и мелодики. Несмотря на то, что модель текстов масленичных песен (особенно *нищих*) довольно стабильна, при исполнении песни на празднике создаются разнообразные мелодические и ритмические вариации. Это становится очевидным при сопоставлении вариантов песен одного типа. Спонтанность ситуации, музыкальная память и склонность к импровизации певцов, содержание текстов являются факторами, предполагающими довольно свободную метроритмическую структуру мелодий. Примерно две трети мелодий масленичных песен имеют переменный размер (64,8%). Среди них в одной мелодии чаще всего встречается смена размеров – 6/8, 5/8, 7/8, 4/8 (13,5%), а одна песня поётся исключительно свободно: в ней меняются размеры 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8. Такая метроритмическая структура чаще всего присуща песням *нищих*, которые, в сопоставлении с другими масленичными песнями (*цыган* или *евреев*), оказываются ближе к традиционным песням и песнопению жямайтов.

Мелодии регулярной метрической структуры встречаются реже (35,2%), среди них чаще наблюдается размер 2/4 (18,9%). Это моторные, быстрого темпа, иногда танцевальные мелодии юмористических песен *цыган и евреев*.

Форма мелодий – разнообразна, но преобладают четырехчастные структуры aabc (29,7%), aabb (13,5%), abcd (10,8%), трехчастная структура abc довольно редка (8,1%; принято считать, что трехчастные мелодии принадлежат к раннему фольклорному периоду). Имеются и мелодии сложной структуры, например, abcdbdef, aa¹a²baabb и т. п. Мелодии такой структуры образуются из-за импровизационного текста песни.

Отдельные примеры более развитой формы мелодий связаны с авторским творчеством и присущей ему структурой – запевом и припевом:

$\text{♩} = 120$ ① ② ③ V

Dau-gel bo - va tuo - kiū die - nū, kad u - ba - gā ū - lia - vuo(j)ė.

④ ⑤ V

Ir čier - ke - lė su a - riel - ka lig pat dug - na kluoj(ė).

Uoi jūs, buo - bas, mū - su mei - lės, ger - kėt vė - sas,

rī - kėt sei - lės - iš - ka - da u - rielk(as).

VAR.: ① 2 ② 2 ③ 2 ④ 2 ⑤ 2

Пример 7. ŽКТ 2010: 54

Установлено, что текст песни *Daugel bova tuokiū dienū* (Много было таких дней; ŽКТ 2010: 54) является авторским творчеством (подробнее об этом писалось выше). Кто и когда сочинил мелодию этой песни, пока установить не удалось, однако признаки мелодии – широкий диапазон, скачкообразная мелодическая линия, форма (запев и припев), специ-

фические каденции, секвенции – позволяют говорить не о народной природе мелодии, а об индивидуальной основе творчества.

Обобщение

Формальные признаки изучаемых мелодий, преобладающие тенденции конструирования мелодической линии показывают позднее происхождение мелодики масленичных песен, воздействие на них индивидуального творчества, профессиональной, инструментальной, церковной музыки, танцев. С другой стороны, главные музыкальные признаки – мажорность, гомофонность, преобладающий диапазон, метроритмическая свобода – присущи и традиционным старейшим песням жямайтов. Следовательно, хотя мелодика исполняемых на Масленице в Жямайтии песен считается довольно поздней, она из-за своих структурных особенностей легко адаптировалась в традиционном пении жямайтов. Необходимо оценить и влияние карнавального гуляния, коллективного пения, импровизационности, сюжетности текстов на мелодику масленичных песен жямайтов.

Синкретизм обрядов Масленицы и песен *нищих, евреев, цыган* является главным аргументом, позволяющим считать песни персонажей карнавального шествия календарным фольклором Жямайтии, несмотря ни на какие противоречащие теоретические умозаключения. Другой вопрос состоит в том, каким путём и когда эти песни стали неотъемлемой частью масленичных обрядов. Раскрытие данной темы является целью дальнейших исследований.

Shrovetide Songs in Western Lithuania (Žemaitija/Samogitia)

Lina Petrošienė

Summary

The traditions of Shrovetide as celebrated in Lithuania have been rather comprehensively researched. The musical expression of this tradition, made up of choral, instrumental or mixed, sometimes sung and sometimes spoken folklore compositions, hasn't been explained sufficiently from the scholarly point of view. Publications of Lithuanian calendar musical folklore usually represent calendar songs, including Shrovetide songs, from the Dzūkija and Aukštaitija ethnic regions. The Shrovetide traditions of these regions differ somewhat from those of the Žemaitija (Samogitia) region. Žemaitijan Shro-

vetide folklore, including costumed processions (of *tramps*, *Gypsies* and *Jews*), is both original and playful, but to date research has been fragmentary. The Shrovetide songs and hymn/songs of Žemaitija are categorized as *didactic*, *humorous* or *games and circle dances* rather than as *calendar* in the Catalogue of Lithuanian folksongs of the Lithuanian Literature and Folklore Institute. There is clearly a problem in establishing the genre of these songs, which partially explains the lack of academic research.

The goal of this study is to analyze the features of Žemaitijan Shrovetide songs. It attempts to determine and describe characteristics of melodic style, harmony, rhythm and scale, and to explain their relationship with Žemaitijan folksong melodies of different genres. It also discusses problems of genre and ritual acts connected with Shrovetide musical folklore.

The article analyzes 35 melodies of songs performed by the Shrovetide carnival characters, such as *tramps*, *Jews*, and *Gypsies*, in Žemaitija. The songs were recorded in the area of the northern and southern Žemaitijan dialects during the period of 1992–2008.

The most prominent feature of the celebration of Shrovetide in Žemaitija is the processions and performances of costumed participants. Groups of costumed players are called generically *tramps* or *Jews*, but the members of group can carry different costumes, including zoomorphic and demonic masks such as goats, horses, cranes, devils and witches. Material in the literature and archives describes extremely loud celebrations of Shrovetide in Žemaitija in the past. Singing and music were required accompaniment to the processions. It is believed that the noise-making formerly had a specific ritual meaning, that it was an attempt to drive off evil spirits and to awaken the frozen earth.

The material collected demonstrates that the songs of the *tramps* (63%) and *Jews* (28%) have remained in the collective memory of the population the most, while *Gypsy* songs were much fewer in Žemaitija (9%). Most of the songs investigated are of a humorous nature. Specific exceptional features of the characters are the subject of songs, including their appearance, activities, way of life, etc., and their distinguishing features are exaggerated.

The songs' musical features and the dominant melody construction tendencies demonstrate the modernity of melody; personal creativity; and the intended dance effect of the professional, instrumental and sometimes ecclesiastical music for the songs of this genre. On the other hand, the most significant features – the major key, homophonic structure, scale, metro-rhythmic freedom – are also characteristic of other traditional Žemaitijan songs. Although the melody of the songs sung on Shrovetide must be properly considered rather modern, it easily merges with Žemaitijan song tradition

because of features of construction. The effect of the carnival procession, the groups of singers, improvisations, and the scenarios of the lyrics on the melody need to be considered. It seems the melody wasn't considered as important as the content of song texts.

The *Catalogue of Lithuanian folksongs* shows that Eastern Lithuania rather than Žemaitija has retained the majority of Shrovetide songs. Nonetheless, the archives contain an abundance of costume-play Shrovetide songs, the majority of which were recorded in Western Lithuania, i.e., from Žemaitija. Folklorists categorize the *tramp*, *Gypsy* and *Jewish* songs as didactic or humorous, although in current practice and in some publications of calendar songs they are nonetheless considered Shrovetide songs.

Shrovetide songs of Žemaitija sung and collected at the end of the 20th and beginning of the 21st century display the relative abundance of this type of song and this genre, and their distribution over a well-defined range. This concept that they are actually calendar songs coincides with the findings of Arūnas Vaicekauskas in his work on costumed processions during winter holidays both in terms of the area of distribution of costumed characters and the direct relationship between songs of this genre and tradition.

Another matter is that all of the songs studied were performed by informants in talking about Shrovetide, i.e., within this context the informants made almost no associations with songs of other genres (such as martial, familial and other types of songs). Thus, the syncretism of Shrovetide traditions and songs is the strongest argument in favor of considering these songs Žemaitijan calendar folklore, without regard to theoretical reasoning which might oppose this. Another issue is when and how this repertoire became an innate part of Shrovetide tradition, but that's a subject for another study.

Литература

- Advento-Kalėdų papročiai ir tautosaka* (2000). Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras
- Anglickienė, Laima (2006). *Kitataučių įvaizdis lietuvių folklore*. Vilnius: Versus Aureus
- Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai I* (1996). Nuo seniausių laikų iki XV amžiaus pabaigos. Sudarė Norbertas Vėlius. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas
- Balys, Jonas (1937). *Lietuvių kalendorinės šventės*. Silver Spring: Lietuvių tautosakos leidykla
- Čiuž čiužela* (1998). Užgavėnių dainos, šokiai, žaidimai. Sudarytoja Skirmantė Valiulytė. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras

- Daukantas, Simonas (1983). *Žemaičių tautosaka I*. Dainos. Parengė Vytautas Jurgutis ir Bronė Kazlauskienė. Vilnius: Vaga
- Dundulienė, Pranė (1991). *Lietuvių etnologija*. 2-asis papildytas leidimas. Vilnius: Mokslas
- Fromas-Gužutis, Aleksandras (1955). *Baisioji gadynė*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla
- Heinricho Beringerio pamokymas 1428. Apie prastuomenę, pirmiausia apie prūsus (1996). *Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai I*. Nuo seniausių laikų iki XV amžiaus pabaigos. Sudarė Norbertas Vėlius. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 491–492
- Kalendorinės dainos* (1998). Sudarytoja Aldona Kavaliauskienė. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla
- Klimka, Libertas (2009). Apie Užgavėnių mitologiškumą. *Užgavėnių kaukės*. Vilnius: Vilniaus etninės kultūros centras, 47–64
- Kriščiūnienė, Inga (1992). *Užgavėnės*. Vilnius: Techlab
- Lietuvių enciklopedija* (1961). T. XXV. Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla
- Lietuvių liaudies dainynas* (2000). Dainos apie gamtą. T. XV. Parengė Giedrius Dringelis. Melodijas parengė Austė Nakienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Lietuvių liaudies dainynas* (2002). Humoristinės-didaktinės dainos. Dainos apie girtuoklystę. T. XVI. Parengė Jurgita Ūsaitytė ir kiti. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Lietuvių liaudies dainų katalogas* (1972). Vanda Misevičienė. Darbo dainos. Kalendorinių apeigų dainos. Vilnius: Vaga
- Lietuvių liaudies dainynas* (2007). Kalendorinių apeigų dainos 1. Advento-Kalėdų dainos. T. XX. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Lingu palingu balti suoleliai* (2009). Kalendorinės dainos. Parengė Jurgita Ūsaitytė (tekstus), Aušra Žičkienė (melodijas). Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Petkevičiūtė, Danutė (1988). *Laurynas Ivinskis*. Monografija. Vilnius: Mokslas
- Rekašius, Albinas (1991). Užgavėnių apeigų archaiškumas ir prasmė. *Liaudies kultūra* 2: 12–13
- Sadauskienė, Jurga (2006). *Didaktinės lietuvių dainos*. Poetinių tradicijų sandūra XIX–XX a. pradžioje. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Skrodenis, Stasys (2009). Užgavėnių kaukė mūsų kultūroje. *Užgavėnių kaukės*. Vilnius: Vilniaus etninės kultūros centras, 9–46
- Trilupaitienė, Jūratė (2010). *Dramma per musica XVII a. pirmosios pusės Vilniuje. Opera Lietuvos didikųjų kunigaikščių rūmuose*. Sudarytoja Jūratė Trilupaitienė. Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai
- Vaicekaskas, Arūnas (2005). *Lietuvių žiemos šventės. Bendruomenės kalendorinio ciklo apeigos XIX a. pab. – XX a. pr.* Monografija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas

- Vaicekauskas, Arūnas (2009). Uzgavēnių kaukės ir personažai. *Uzgavėnių kaukės*. Vilnius: Vilniaus etninės kultūros centras, 65–120
- Valančius, Motiejus (1863). *Palangos Juze*. Wilniuje: Kasztu ir spaustuwi Juzapa Zawadzki
- Velykų rytą lelija pražydo* (2007). Verbų sekmadienio, Velykų, Jurginių papročiai ir tautosaka. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras
- Žemaičių kalendorinė tautosaka. Uzgavėnių dainos* (2010). Sudarė Lina Petrošienė, Jonas Bukantis. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla

Иные источники

- Kalendorius, arba Metskajtlus ukizkasis* (1857). <http://www.epaveldas.lt/vbspi/biRecord.do?biRecordId=554> (05.06.2012.)
- Metų ratas* (2008). Kalendorinių švenčių muzikinis folkloras ir papročiai. Serija *Iš muzikinio folkloro lobyno*. I dalis, DVD. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija
- Motuzas, Alfonsas (2010). Švento Roko garbinimas Gruzdžiuose. *Žiemgala 2*: 12–19. http://www.ziemgala.lt/saugykla/pdf/2_motuzas_3.pdf (24.06.2012.)
- Valančius, Motiejus. *Palangos Juzė*. <http://www.antologija.lt/pdf/18.pdf> (20.06.2012.)
- Материалы Рукописного отдела фольклорного архива лаборатории фольклора *при* Кафедре языкознания и этнологии балтов *Факультета* гуманитарных наук Клайпедского университета
- Материалы Фонотеки рукописного отдела фольклорного архива лаборатории фольклора *при* Кафедре языкознания и этнологии балтов *Факультета* гуманитарных наук Клайпедского университета

Сокращения

- BRMŠ I *Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai* I (1996). Nuo seniausių laikų iki XV amžiaus pabaigos. Sudarė Norbertas Vėlius. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas
- LLDK 1 *Lietuvių liaudies dainų katalogas* (1972). Vanda Misevičienė. Darbo dainos. Kalendorinių apeigų dainos. Vilnius: Vaga
- KUTRF Фонотека рукописного отдела фольклорного архива лаборатории фольклора *при* Кафедре языкознания и этнологии балтов *Факультета* гуманитарных наук Клайпедского университета
- KUTR Рукописный отдел фольклорного архива лаборатории фольклора *при* Кафедре языкознания и этнологии балтов *Факультета* гуманитарных наук Клайпедского университета
- ŽKT *Žemaičių kalendorinė tautosaka. Uzgavėnių dainos* (2010). Sudarė Lina Petrošienė, Jonas Bukantis. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla

Lithuanian Music Making in Forced Exile: Fiddle and Fiddling

Dr. ethnology Gaila Kirdienė

*Senior researcher and lecturer at Lithuanian Academy of
Music and Theatre, Department of Ethnomusicology*

Abstract

During the Soviet times it was not possible even to talk about the political prisoners and other to Siberia deported people and their culture, music-making. The situation changed in the end of 1980s. Now we know that many musicians of several ranks, and even their whole families and kinships, were among approximately 280 thousand Lithuanians deported by the Soviet Union government to Siberia between 1940–1953. The aim of this article is to reveal how the fiddle or violin playing traditions were continued in the forced exile and what role they played in deportee's lives. According to historical and typological methods, the article provides an overview of published and archival historical sources. The research shows that fiddlers or violinists played a great role in preserving and maintaining Lithuanian culture in forced exile. They usually were leaders of various ensembles, actively organized traditional feasts and other cultural events. Their music making was of great relevance to the deportees' state of mind, and even physical survival.

Key words: Lithuanians, forced exiles to Siberia, Soviet period, the violin, the fiddle, folk, amateur and professional music-making, music signification.

Introduction

Imprisonment and/or deportation to the Soviet Union's most remote places (broadly called Siberia) and other victimizations or even genocide against guiltless people persecuted by the Soviet Union's communist authoritarian Stalinist regime is attributed one of the supreme crimes against humanity (Coursois 2000: 11–17). It touched all countries and nations that belonged to or fell into the regime: Lithuanians, Latvians, Estonians, Finns, Byelorussians, Hungarians, Poles, Russians, Ukrainians, Germans, Jews, Chinese, Japanese, Koreans, etc. Deportees were usually settled in multinational and multi-cultural concentration camps or settlements. They learned

something about each other's culture. Some of them, especially political prisoners, even after release were not allowed to return to their native country to live out their days and usually lived in neighbour country. Therefore investigations into every aspect of the Soviet deportation phenomenon demands international cooperation, though every nation and even every person underwent their own experiences.

During the Soviet times it was not possible to talk about the political prisoners and deportees' cultural and musical life. Neither were the ex-deportees willing to take a risk and openly share their experience. The situation in Lithuania changed significantly at the end of the 1980s. In these years I met my first interviewees, folk musicians who had survived one – and some of them, even two – deportations to Siberia. Since the 1990s a lot of materials and memorials by the former deportees, among them musicians, have been published. Many of them wrote about music making and its relevance to them. Important sources of our investigations are also hand-written or digitalized, and some published documents from the Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania's inhabitants: the registers and databases of all deportees, their incriminatory cases worked up by the Committee for State Security of Soviet Union (Rus. NKVD, KGB), and especially the letters, diaries and photographs taken by the deportees on place and date in Siberia. Some of these materials are kept also in other Lithuanian museums on deportation and resistance or still in personal archives at home.

Many musicians of several ranks, and even their whole families and kinships, were among approximately 280 thousand Lithuanians deported by the Soviet Union government to Siberia between 1940–1953. The biographies of deported Lithuanian instrumentalists are still rather at the initial steps of investigation. I have started compiling a list of Lithuanian musicians who underwent Soviet victimization. At the moment there are two hundred and forty four Lithuanian instrumentalists on the list (which increases every day)¹. They played stringed instruments (fiddle or violin, a Lithuanian zither *kanklės*, hammered dulcimer, guitar, mandolin, balalaika, and dombra), brass instruments and other aerophones, various accordions, drum, etc. According to a vigorous Lithuanian tradition, many of them were multi-instrumentalists. Almost a third (81) of these musicians – mainly men – played bowed strings: fiddle, violin, a bass or double-bass. Most of these (60) were folk or amateur musicians (mainly documented by myself), nine professional violinists, one a famous future violinist and pedagogue, another – a future violinist and

¹ I have documented 59 musicians (out them 39 fiddlers) and 17 other ex-deportees.

master, one more – a famous future cellist; five teachers, two organists and two catholic priests.

In this article I focus on fiddle making and fiddling in Siberia. In the middle of the 20th century this universal instrument was still one of the most popular Lithuanian traditional musical instruments. Moreover, it is a light and quite easily transportable instrument, though it needs special conditions. A simple fiddle can be hollowed out using just a knife.

Fiddle masters and their fiddles

Some musicians took their fiddles from home on this long trip into uncertainty, others asked for them to be sent from home or made them by themselves in exile or concentration camps, despite all the hardship they bore. It also was possible to buy a fiddle for food and cigarettes.

We know of five Lithuanian folk masters who made fiddles in Soviet exile. One of these fiddles has been preserved. In 1991 it was given to the Lithuanian National Museum by the Ukrainian folk fiddler Stepan Kuriliak. It was mastered in 1957 in Dubravlag concentration camp in Mordovia by Adolfas Genys (1907–1963). He was imprisoned in 1949 (in the same year his wife was also deported), and in 1963 he was released and returned to Lithuania. This violin probably was not the first instrument he made as it is made very masterfully and lovingly, with a pretty wood pattern of the back plate. According to the journalists who published Kuriliak's story, *a violin born in the hands of a master in a Bolshevik concentration camp is a living memory of the fates of guiltless captives, many of whom were gone or killed* (*Невольничі струни* 1991: 2–3).



Figures 1–2. Violin and its bow by Adolfas Genys, mastered in 1957 in Dubrovlag by Arvydas Kirda. Photograph 2011

Four other folk masters are famous in Lithuania for their instruments and also fiddling.

Jonas Danilevičius (1921–2007, born in Zarasai) and his parents were brought to a camp in the Tomsk region, Parabiysk district, in 1941. He fashioned a fiddle there, as he got into the workshops. Danilevičius' fellows in fate appreciated his playing very much. His father, a former organist, died in Siberia, but in 1946 other Danilevičius family members were released and allowed to return home because *no guilt was found* (documented by Kirdienė in 1996, comp. Kirdienė 2000: 93–94).

Vladas Žeromskis (1906–1995, born in Kėdainiai district), who in 1945–1946 was imprisoned in a camp in Primorsk region at Amur River, fashioned two fiddles and a guitar there. He wrote that he made the first fiddle at an especially difficult moment for him and the fiddle helped him to live through that whole severe period (LKA V 88). According to his daughter Birutė Žeromskaitė-Panumienė, the Soviet authorities encouraged fiddle-making with the slogan *We make fiddles before deadlines* [Rus. *Сделаем скрипку раньше срока*] (documented by Kirdienė in 2000). When Žeromskis boasted of being able to make fiddles, he was allowed to work. At first all he had to use was wood and other suitable materials that he found on the scrapheap. Later he was allowed to go to the workshops. The guard and officers used to ask him to play at their parties beyond the camp zone. They liked his Lithuanian music and danced to it, but he also had to learn some Russian dances. Sometimes he was given food in return for playing. On the way to Lithuania he sold one fiddle for 80 roubles to buy some food. He brought another fiddle home, but it didn't remain (comp. Kirdienė 2000: 90).

In 1947 Povilas Grigalis (1901–1987, born in Raseiniai district) was imprisoned in Kazakhstan, in one of the Karaganda camps, and made a fiddle there, as he found a petrified fiddle handle. Later he played a fiddle, which friends had found for him (documented by Kirdienė in 2010, comp. Kirdienė 2010: 114).

In 1950s Julius Butkus (born in 1920) carved two out of his six fiddles in Karaganda from wood brought from the Urals. Instead of a maple, which does not grow there, he used a birch for a fiddle back. He also told that cedar, growing inside the Arctic Circle, might serve instead of fur for a fiddle sound board. He preserved one his fiddles when returned to Lithuania in 1955 and intended to re-master it (EIA; LKA V 27, comp. Kirdienė 2000: 89).

Lithuanian violinists, fiddlers and their musical activities in Siberia

For a long time it was prohibited for political prisoners and deportees not only to make any music and celebrate their year and family feasts, but even to gather together. In spite of that, Lithuanians always streamed to celebrate their feasts, though knowing that they could be punished the next day. Continuing traditions, fiddlers played solo or in ensembles and even orchestras on various occasions: concerts, dance evenings, calendar feasts, and, after 1953 (the year of Stalin's death, when the regime got much softer), at weddings.

Even on the coast of the Laptev Sea in Yakutsk, where hundreds of the Lithuanian deportees were brought in 1942, completely ill-equipped and ill-prepared, literally to die from hunger and the sharp frost; there were those who managed to survive the first winter and who, with great enthusiasm, continued their cultural and musical traditions. A lot of young people were willing to play a musical instrument and playing by skilled musicians was true light in the darkness for the community. Four Lithuanian fiddlers and one Lithuanian Jewish girl-fiddler² from this place of exile have been documented.

The teacher Antanas Vaitkevičius (born in Marijampolė district in 1907), who was deported together with his family in 1941, stated that mathematics and his ability to play musical instruments were his *secret weapons* (Vaitkevičius 1989: 113). A cornet player (A. Černeckis), a professional violinist (Algis Stašenis) who, after his return to Lithuania, played at Kaunas Music Theatre; and a guitarist joined him soon and they enjoyed playing in *some orchestra* (Vaitkevičius 1989: 105, comp. Sirutienė 1989: 36). Stašenis was also very active in organising concerts and theatrical performances. A former deportee wrote that he made them *cry with the fiddle, playing Dear Lithuania* (a patriotic song; Lith. *Lietuva brangi*) (Sirutienė 1989: 36). *Even bigots had to acknowledge that Lithuanians in deed and not in name are people of culture* (Bojarskas 1989: 230). One of the most active youth leaders in Bykov was Šukaitis. He loved to direct shows, and he played fiddle and accordion (Merkienė 1989: 295).

Many fiddlers were deported after the Second World War and later. Some folk musicians told that they were taught by professional Lithuanian

² Ita Milc, born in 1936, lived in Vilkaviškis district, Kybartai. In 1941 together with parents deported to Altay, in 1942 ferried to Bykov. In 1950 she moved to Yakutsk city, was released in 1958 and in 1961 returned to Lithuania, lived in Vilnius.

or Russian violinists in concentration camps, e.g. Jonas Krištaponis, who was imprisoned in Komi, Vorkuta, in 1947 for ten years, was taught by a former Kapellmeister of Kaunas Radio, named Kazla (MFA D 19/14, documented by Gaila and Arvydas Kirdos in 2001).

A musician and litterateur, Antanas Paulavičius (born in the Anykščiai district of Lithuania), student of Vilnius University, was deported to Oreshna in the Krasnoyarsk region in 1948 – a lot of Lithuanian gymnasium pupils and students were deported at the end of 1940s. He wrote that on the way to Siberia a folk music band played in their wagon, consisting of a fiddle, clarinet, accordion, and small drum. In exile Paulavičius organized a deportee's band which played to accompany dancing. The dancers used to feel like they were in Lithuania. Later he was invited to work as an artistic director at a club. He always included Lithuanian songs and dances in the programmes, but he always had to start with a song praising Stalin. He and his family avoided hard labour in the taiga, because he was successfully employed as a school music teacher (Paulavičius 1989: 358, 372).

Many musicians were deported to Irkutsk region, Taishet district together with over 900 Lithuanian families. From 1951 to 1957 in Suyetiha one of the bands was lead by fiddlers: a former political prisoner Antanas Bartkevičius (1918–1971, was born in Šiauliai district) and Juozas Šimkus (was born in 1937 in Tauragė district).



Figure 3. Lithuanian's music band lead by Leonas Šimkus in 1954 in Suyetiha. Photograph TF2166 (25)

In 1948 around hundred Samogitian families were deported *for life* to Buriat Mongolia, Zaigrayev district and lived in quite a close community there. Though people were mostly concerned with how to survive, the youngsters liked dancing traditional Lithuanian dances that the musicians used to play. One of the older musicians – Petrauskas – played the fiddle. He used to come from over the mountains, fifteen kilometres away, and played together with an accordionist, Juozas Kupšys³.

Fiddlers who were deported to multi-national settlements had to learn also songs and dances of other nations, first of all Russian. One of the most talented folk fiddlers, Pijus Vaškevičius (1900–1993, was born and lived in Vilkaviškis district, Gražiškiai rural-district, Grajauskai village), along with his pregnant wife and six children, was deported to the Tomsk region, where he lived in Topaliovka village in the Aleksandrov district, from 1951 to 1956. His daughter Marija Danilevičienė-Vaškevičiūtė (born in 1949) said that he worked as a smith there and was always asked to play during *kolkhoz* (workhouse) holidays. At first he played only Lithuanian songs and dances, but Russians could not understand them and used to ask him to learn Russian ones. After the amnesty the chair of the *kolkhoz* did not allow the family to go, therefore they had to escape. The fiddle travelled with them (documented by Kirdienė in 2012).

Families and kinships of Lithuanian fiddlers in Siberia

Teacher Liudas Baltutis (1897–1954, born in Telšiai district, Tryškiai village, died in Siberia) was a choir conductor and a multi-instrumentalist, able to play piano, harmonium, violin, mandoline, button accordion. On 14th June 1941 he had the *luck* to be deported together with his family (wife and three children). The men were usually sent separately to the concentration camps, where most of them perished. The Baltutis family got to Tenga in Altay. His brother Leonas, who had played a clarinet from his youth, was also deported. 1942–1947 Liudas Baltutis taught and lead Lithuanian children's string band, consisting of mandolins, seven-stringed guitar, balalaika, dombra, four stringed folk bass and small drum. They repaired the instruments themselves from the whole bag of remains found in the *sovkhos* storage. Therefore they called the band *rubbish band* (Lith. *nuolaužų kapelija*). A fiddle and a button accordion joined them: another teacher, Bronius

³ Liudvina Vitkutė-Skėrienė, born in 1926 in Šiauliai district, Grudziai rural-district, Gedvydžiai village, living in Vilnius; documented by Kirdienė in 01.12.2010. and 22.11.2011.

Tēvelis (native of Mažeikiai district, Vieکشniai village), played an accordion; and his son Arūnas played a small children's fiddle taken from Lithuania.

In 1947 the Baltutis family escaped to Lithuania, where father Baltutis bought his son Romualdas (born in 1930) a fiddle and a small accordion and taught him to play (the children did not attend school). It was not complicated for Romualdas to learn fiddle, as he already was able to play mandolin. In 1948, half a year later, the Baltutis family was deported for the second time – this time, to Kiselišovsk in the Kemerov region. Father formed two bands there: adults played fiddle, button accordion and guitar and children mandolin, guitar and balalaika. When Romualdas was in the ninth class at school, the school director asked him to lead a *noise* orchestra, consisting of various stringed instruments, only he alone played the fiddle. They played Ukrainian and Russian pieces by ear – only Romualdas could read music (documented by Kirdienė in January 2012, comp. Baltutis 2012: 380–381).

This kind of ensemble (with only one fiddle, but usually also with a bayan or accordion, of up to twenty five players) is actually the only one that is not typical of Lithuanian traditions, but of Russian stylized folk orchestra. One another Lithuanian fiddler, Juozas Liuberskis (1903–1984, was born in USA, lived Žagarė) has been documented who with his wife Elena and daughter Aldona lead an orchestra like this, just without any balalaika, in forced exile in Tulun city, Irkutsk district from 1950 to 1953. It was called *barracks orchestra* and only deported Lithuanian children played there.



Figure 4. Juozas and Elena Liuberskiai leading a children orchestra in Tulun in 1951. Photograph MD 3091

In 1958 Baltutis' family returned to Lithuania, Šiauliai district. Romualdas became a famous editor of the deported pupil's and student's memorials *Sibiro Alma Mater* (*Siberian Alma Mater*, 2005–2012, 5 volumes).

Mykolas Davidavičius (born in Ukmergė district) was a tailor and fiddler from a folk musician's family. He was taken to a camp in the Far East, Magadan region in 1944 on Boxing Day: *We went with my brother to play at a wedding and the Russians invested us*. Another brother Ignas (1914–1996) was deported to Irkutsk region in 1949 (Kirdienė 2010: 116).

The families of famous folk musicians, brothers Antanas (born in 1871) and Stanislovas (1874–1955) Abromavičius, from Raseiniai district, Šiluva rural-district, Guodlaukis village, were deported to the Uzhur district of Krasnoyarsk in 1951. Of Stanislovas' nine children, only three daughters returned to Lithuania, and of Antanas' whole family, only son Jonas (he lived in Kelmė) (Palubinskienė 2009: 259–260, 263–264).



The famous folk musicians, brothers Domininkas and Jonas Lileikiai, together with their families (six people), were deported to Irkutsk region in 1951. They took two fiddles and a guitar. Together with Lithuanian folk accordion, bandonion or a modern accordion players they played at Easter, Christmas, weddings and other parties (Kirdienė 2010: 113–114).

Figure 5. Fellows in Bratsk district. Domininkas Lileikis plays fiddle, Antanas Lidys, born in Šilalė region – with the accordion *Hess*

All kin of the famous folk master Albertas Martinaitis (born in 1953 in Irkutsk region, Nizhneudinsk district, Ukar village, living in Šiauliai) bore the hardships of deportation. His maternal grandfather Kazimieras Eitmantis (1881–1956, born in Kelmė district, Lioliai rural-district, Žvirbliai village) played fiddle and his brothers – and later on, the sons – played fiddles or

other instruments. In 1946 his son – the bass player Stanislovas – was the first from the kinship to be brought to a concentration camp. In 1948 Kazimieras and his wife were deported to the settlement of Zima in the Krasnoyarsk region. He took his fiddle. From 1949 to 1956 his son, the fiddler Petras, was working in a coalmine in Karaganda. In 1949 his daughter Ona Martinaitienė-Eitmantytė (born in 1924) and her husband (who would become Albertas' parents) were deported to the Nizhneudinsk district of the Irkutsk region. She found her father (her mother was already dead) and took him in. Whilst the parents worked at the *kolkhoz*, grandfather looked after the children and used to play them the fiddle – even when used to tell them fairy tales or put them to sleep. His fiddle was his greatest possession. *He used to say: Children! Listen to how the fiddle cries and laughs...* (Kirdienė 2010: 108–109). He also played during feasts, but only at home, behind closed windows. In 1956 Kazimieras was already very ill. He took his fiddle and set out on the journey home – he at least wanted to die in his homeland, but unfortunately died on the way. In 1997 Martinaitis carved a tombstone in the shape of his grandfather and in 2004 made a fiddle to commemorate all his kinship members, storm-beaten in forced exile (comp. Kirdienė 2010: 107–109).

Fiddlers in bands and orchestras in concentration camps

Lithuanian fiddlers and violinists in camps played in various bands and orchestras (except brass bands), usually with musicians of various other nations. In women's camp bands there were some fiddlers too.

From 1946 to 1949 in the north of the Arctic Circle, in the Komi Republic, Uhta worked a musical drama theatre, where all the artists were prisoners. Theatre and concerts were an important attribute of Stalin's regime. Quite a lot of professional artists, and even stars, were imprisoned in the camps. *Every morning they were led by armed guard to the theatre, one and a half kilometres away from the camp; and they were taken back by midnight* (Vyliūtė 1994: 5–6). In this theatre orchestra played a Lithuanian violinist Mečislovas Kriaučiūnas, a graduate from Kaunas conservatoire. When this theatre burned down in 1949, frightened artists formed a song and dance ensemble as soon as possible, and continued giving concerts. In 1950 the famous Latvian composer Jānis Līcītis (1913–1978) organized a small-bowed string orchestra and so the artists played and sang *in the same hell of Vorkuta* (Vyliūtė 1994: 13). In 1953, the Vorkuta authorities collected professional artists from the camps to form another theatre. According to musicologist Jūratė Vyliūtė, *About thirty orchestra musicians were collected from among*

the prisoners. Poor string players, how they play with their hands fingers stiffened from hard work and the cold [...]. With the greatest hope now they all look to the theatre (Vyliūtė 1994: 13).



Figure 6. Band of Abez camp's political prisoners in Komi Republic in 1955. Photograph MD 1402

In the late 1940s an orchestra from the seventh station of the Mordovian Dubovlag camp was led by Albinas Ciplijauskas (1910–1983, sentenced to ten years in a labour camp in 1944). Before that he was the famous violinist of the Lithuanian State Philharmonic Symphony Orchestra, and along with violinist Povilas Matiukas, violist Stasys Gabriolavičius, and cellist Mykolas Saulius, belonged to a famous string quartet. Lithuanian accordionists Jonas Puidokas and Kazys Leikys played in the camp orchestra, too. Later on Ciplijauskas was transferred to Kazakhstan, into a Sherubai Nura camp with an especially strong regime. He took up playing again only in 1954, when was deported to Kazachinsk village to join his sister and brother Juozas Vytautas. According to Vyliūtė, Ciplijauskas had to forget his career as a violinist, as he could not recover the playing skills lost in a concentration camp. In Kazachinsk he played bayan at the recreation centre, worked as a music teacher at an ordinary school and a preschool. Ciplijauskas was not allowed to return to Lithuania and lived with his wife and son in the Velikiye Luki city in Pskov district of Russia where for many long years he worked as

violin teacher at a music school. He was repatriated by Lithuanian Prosecutors only in 1990 (Vyliūtė 2010–2012).

Folk fiddler Boleslovas Ankėnas spent ten years in the Ivdel camp of Sverdlovsk district, for political and (especially bad) criminal prisoners. Like many other documented musicians he stressed how much he was exhausted: *My body weight dropped from 90 kg to only 40 kg* (Ankėnas 2010: 34; Kirdienė 2010: 114–116). Later he was brought to the Inta camp in Komi Republic and had to work as a collier in a mine. Nobody with this kind of job was able to play, as it was too exhausting. Only thanks to his high blood pressure, Ankėnas was allowed to work above ground and therefore he could play in an orchestra which was led by a former organist and consisted of three fiddles, five mandolins, clarinet and saxophone (Kirdienė 2010: 120–121).

In 1954–1955 a mixed orchestra played in the Spask camp in Karaganda district. A talented young man Vytautas Kiela (was born in Marijampolė district, graduated from a gymnasium and sentenced to ten years in a camp in 1948, but left in 1955), played there a double-bass and sang bass solo. He was taught by his fellow of fate, a professional Lithuanian musician called Vladas Korsakas.

Music-making was the best therapy for the political prisoners, for whom it was very difficult to endure the stressful wait before being released after 1953.



Figure 7. Orchestra of Spask camp's political prisoners in 1955.
Photograph TF 574

* * *

Concluding we can state that according to the traditions, fiddlers and violinists played a great role in preserving and maintaining Lithuanian culture in forced exile to Siberia in the middle of the 20th century. They usually were leaders of various ensembles and orchestras, actively organized traditional feasts and other cultural events.

Playing various musical instruments – among them, violins or fiddles – as well as singing and dancing to instrumental accompaniment, was of great relevance to the deportees' and political prisoners' *state of mind*, and even physical survival.

However, many talented Lithuanian musicians and fiddlers are lost to Siberia. Not only to forced exile to Siberia, but also the prohibition for ex-deportees to live in their native places, and for political prisoners even in their native countries, was one of the biggest factors in destroying Lithuanian traditional music culture and folk fiddling traditions. It had a negative impact also on Lithuanian professional music culture.

Those musicians, among them fiddlers, who earlier or later (many of them just after 1991) returned from deportation, participate very actively in their homeland's musical and cultural life and leave valuable imprints: their music is being listened to, recorded and published.

Lietuviešu vijole un vijoļspēle izsūtījumā

Gaila Kirdiene

Kopsavilkums

Padomju laikā runāt par politiskajiem ieslodzītajiem un citiem uz Sibīriju deportētajiem, viņu kultūru un muzikālajām aktivitātēm nebija iespējams. Bijušie izsūtītie negribēja riskēt un atklāti dalīties savā pieredzē. Situācija mainījās 20. gadsimta 80. gados. Tieši šajā laikā raksta autore satika pirmos tautas muzikantus, kas bija piedzīvojuši vienu vai divas deportācijas uz Sibīriju. Kopš 90. gadiem publicēti daudzi materiāli un pašu deportēto atmiņas. Tagad mēs zinām, ka starp 280 tūkstošiem deportēto lietuviešu, kurus 1940.–1953. gadā izsūtīja Padomju Savienības valdība, bija daudzi dažāda līmeņa mūziķi, pat kopā ar ģimenēm un tuviniekiem. Laptevu jūras krastā, kur trimdinieki tika atvesti, lai nomirtu badā vai nosaltu briesmīgā salā, tie, kuri izdzīvoja, turpināja izkopt savu kultūru un mūzikas tradīcijas. Dokumentēti četri lietuviešu vijolnieki, kas darbojās šajā reģionā, un vairāk nekā

četrdesmit vijolnieki cituviet. Viņi spēlēja solo vai ansambļos un pat orķestros, kuplinot dažādus pasākumus – koncertus, deju vakarus, kalendāros svētkus un kāzas. Daži vijolnieki bija paņēmuši instrumentus līdzī no mājām, savukārt citi, neraugoties uz grūtībām, būdami trimdā vai koncentrācijas nometnēs, tos izgatavoja paši. Ir zināmi pieci izsūtījumā strādājušie lietuviešu tautas meistari, kas izgatavoja vijoles. Saglabājusies viena no tām.

Dziedāšana un dažādu instrumentu, t. sk. stīginstrumentu un vijoles, spēle, tāpat kā dziedāšana un dejošana instrumentālmūzikas pavadījumā, bija svarīga izsūtīto un politisko ieslodzīto noskaņojumam un pat fiziskai izdzīvošanai. Mūziķi uzskatīja mūzikas instrumentus par saviem *slepenajiem ieročiem*, un kopienām viņu mūzika bija patiesš gaismas stars tumsā. No otras puses, daudzi talantīgi lietuviešu mūziķi Sibīrijā gāja bojā. Ne tikai trimda, bet arī aizliegums pēc trimdas apmesties uz dzīvi savā dzimtajā vietā (politiskajiem ieslodzītajiem pat savā dzimtajā valstī) bija viens no galvenajiem faktoriem, kuru dēļ panika lietuviešu tradicionālā kultūra un tautas vijoļspēles tradīcijas.

Atslēgvārdi: lietuvieši, padomju režīma izsūtītie Sibīrijā, vijole, fidele, tautiskā vijoļspēle, pusprofesionālā un profesionālā vijoļspēle, mūzikas nozīme.

Bibliography

- Ankėnas, B. (2010). Mano gyvenimo vingiai. *Mažoji Reškutėnų kronika*. II dalis. Sudarė V. Lapėnienė. Vilnius: Firidas, 31–34
- Baltutis, R. (2012). Lietuviška kapelija Sibire. *Sibiro Alma Mater. Ave Vita!* Sudarytojas R. Baltutis. Šiauliai: Šiaulių universitetas, 380–381
- Bojarskas, L. (1989). Sekmadienio reportažai nuo Laptevų jūros. *Leiskit į Tėvynę*. Atsiminimus surinko ir spaudai parengė K. Pukelis. Kaunas: Šviesa, 217–238
- Coursois, S. (2000). Komunizmo nusikaltimai. In: S. Courtois; R. Kauffe, et al. *Juodoji komunizmo knyga. Nusikaltimai, teroras, represijos*. Vilnius: Vaga, 7–50
- Kirdienė, G. (2000). *Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Kronta
- Kirdienė, G. (2010). Sovietinę tremtį ir lagerius patyrę lietuvių liaudies muzikantai ir jų muzikavimas. *Nepriklausomybės dvidešimtmetis: kultūros lužiai, pokyčiai ir pamokos, tapatybės problema. Konferencijos, įvykusios 2010 m. balandžio 14 d. pranešimai ir moksliniai straipsniai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 106–131
- Merkiėnė, O. (1989). Pasaulis – ne be dorų žmonių. *Leiskit į Tėvynę*. Atsiminimus surinko ir spaudai parengė K. Pukelis. Kaunas: Šviesa, 275–302
- Palubinskienė, V. (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla

- Paulavičius, A. (1989). Leiskit į Tėvynę. *Leiskit į Tėvynę*. Atsiminimus surinko ir spaudai parengė K. Pukelis. Kaunas: Šviesa, 323–393
- Sirutienė, O. (1989). 1941 m. birželio 14-osios žaizdos. *Leiskit į Tėvynę*. Atsiminimus surinko ir spaudai parengė K. Pukelis. Kaunas: Šviesa, 15–48
- Vaitkevičius, A. (1989). Slaptieji ginklai. *Leiskit į Tėvynę*. Atsiminimus surinko ir spaudai parengė K. Pukelis. Kaunas: Šviesa, 92–114
- Vyliūtė, J. (1994). *Lagerininko teatrai. (Apie dainininką Balį Radžiu)*. Vilnius: Lietuvos muzikų draugija
- Невольничі струни (1991). *Ква 4* (Листопад). Київ, 2–3

Other sources

Archival materials:

- Institute of Ethnic Music (*Etnomuzikos institutas*)
- Lithuanian Centre for Folk Culture (*Lietuvos liaudies kultūros centras*): Video recordings
- Lithuanian Academy of Music and Theatre, Institut of Musicology: Archive of Department of Ethnomusicology (*Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus archyvas*), digital (DAT) audio recordings
- Photograph Archive of Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania's inhabitants (*Lietuvos gyventojų genocide ir rezistencijos tyrimų centras*)

Vyliūtė, J. (2010–2012). *Smuikininkas Albinas Ciplijauskas*. Manuscript. The personal archive of J. Vyliūtė

Abbreviations

EIA	Archive of the Institute of Ethnic Music
LKA V	Archive of the Lithuanian Centre for Folk Culture: Video recordings
MFA D	Lithuanian Academy of Music and Theatre, Institut of Musicology: Archive of Department of Ethnomusicology, digital (DAT) audio recordings
MD, TF	Photograph Archive of Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania's inhabitants

II. MŪZIKAS VĒSTURE

Sergei Bortkiewicz (1877–1952): Musical Retrospection as a Lasting Art Form

Mag. art. Nils Franke

*Director of the BA (Ed) Music Specialism and Music Teaching
in Professional Practice at University of Reading*

One could argue that the life and works of the Ukrainian composer Sergei Bortkiewicz are in many ways symptomatic of the category of the late-Romantic pianist-composer (Niemann 1919: 97). Bortkiewicz was born in Kharkov in 1877. His life, and with it his compositional output, is closely connected to this politically highly turbulent era in world events. By the time he died in Vienna in 1952, much of world he grew up in had changed beyond recognition, at least in the eyes of someone like Bortkiewicz whose traditional education, privileged socio-economic background and tonal musical language has since become a representation of an arguably anachronistic aesthetic (Feldmann 1972: 136–137).

This article sets out to examine the composer's output in the framework of selected biographical dates and their relevance to the development of his musical language. It also draws on the composer's own views, and a select reception of his work, in an attempt to place his output in a wider context.

A short biographical sketch

To appreciate the interconnectivity of era, background and artistic output in Bortkiewicz' case, let me first summarise some of the key events and dates in the composer's life. After an initial musical training in Kharkov, Bortkiewicz commenced his studies at the Conservatory in St. Petersburg in 1896 where he studied piano with Karel van Ark and theory with Anatoly Liadov. By 1900 he went to Leipzig, where his piano professor was the Franz Liszt's student Alfred Reisenauer and his composition tutor was Salomon Jadassohn. Concluding his musical studies in 1902, Bortkiewicz married Elizabeth Geraklitova in the Ukraine later that year. The couple

returned to Germany in 1904 where they remained until 1914 when they were deported back to the Ukraine by the Germans. By 1919 the composer and his wife had lost his family estate as a result of the revolution, fleeing to Constantinople where they stayed until 1922 before moving on to Vienna. Here both remained for the most part of their lives, experiencing considerable hardship and persecution during the 1930s and the Second World War. Ever since losing his family estate in 1919, Bortkiewicz needed to earn his living as a freelance pianist, composer, and teacher except for the last few years of his life when he taught a class of piano students at the Conservatory of the City of Vienna.

The documentary evidence of Bortkiewicz' life falls into two distinct categories, the first being his life up until 1922, and the second a period shaped by staying predominantly, though not exclusively, in Vienna from 1922 until 1952. The composer's own *Memoires* (see in: Feldmann 1972), written in 1936 on the occasion of his forthcoming 60th birthday, are without doubt the foremost source for the period up to 1922. However, as can be the case with autobiographies, posterity is offered a subjective, possibly even a somewhat selective account of proceedings. Though written in 1936, the composer's detailed account ends in 1922 with his arrival in Vienna. Recognising this intentional omission, Bortkiewicz provides both question and answer by suggesting that *shall I continue to report in such detail about the last 14 years? I think I better not, because I am lacking in distance* [to events] (Feldmann 1972: 168). As a result of this decision, much of the composer's life after 1922 needs to be reconstructed from letters, concert programmes and other sources; a detailed process that has yet to be undertaken by critical biographical scholarship.

The reception of Bortkiewicz' work

By his own admission, Bortkiewicz the composer was a late developer. He recalls composition attempts at the age of 14 but writes that *serious composition I only started as a married man*. In 1906, aged 29 and some years into his marriage, his first works appeared at a publishing house in Leipzig. Bortkiewicz credits the owner of the company, the music publisher Daniel Rather, with having *discovered* him (Feldmann 1972: 154).

Critical success came relatively quickly to Bortkiewicz but appears to have been short-lived. The *Tonkünstler Lexikon* of Paul Frank and Wilhelm Altmann (1936) lists Bortkiewicz with a detailed entry, referring to him as a composer and piano virtuoso (Frank, Altmann 1936: 69). And yet by 1967

Klaus Wolters describes Bortkiewicz' works as *salon music* and *shallow pictures in sound* (Wolters, Goebels 1967: 511). Therefore, prior to the first date, 1936, appears to be what in essence can be regarded as Bortkiewicz' most creatively intensive and commercially successful period of his life. The composer's handwritten and hitherto unpublished work index shows that between 1906 and 1928 his publisher Rather bought and published almost everything the composer wrote. It is reasonable to assume that such a relationship was based on a number of factors of which the commercial success of Bortkiewicz' output must have been one of the decisive components. By 1936, the entry in the above *Tonkünstler Lexikon*, Bortkiewicz could certainly look back on some significant professional achievements. While a detailed account of these would go beyond the scope of this article, two examples may nevertheless serve as indicators of this diagnosis. In 1923, Bortkiewicz received a commission for a piano concerto for the left hand and orchestra by Paul Wittgenstein (1887–1961), who had previously commissioned Paul Hindemith and Erich Wolfgang Korngold, and whose subsequent commissions would involve Richard Strauss, Sergei Prokofiev and Maurice Ravel. Wittgenstein played Bortkiewicz' concerto at least 11 times between 1924 and 1930, when he commissioned him again for the *Rhapsody on Russian Themes* for piano left hand and orchestra. Around the same time, in 1927, Bortkiewicz' Étude Op. 15 No. 8 was recorded by Moritz Rosenthal (1862–1946), one of the early 20th century's most distinguished piano virtuosi. If nothing else, the attention of Rosenthal and Wittgenstein underline that Bortkiewicz' works were receiving the attention of established performers who were arguably at the heart of the European musical establishment.

If one takes the composer's work index, complete with dates of publication and names of publishers, as an indication of his ability to place music that sold, then the period from 1934 onwards became one of unpredictability for Bortkiewicz. It is clear that he found it more difficult to publish music during the period of National Socialism, and of course impossible during the war years 1939–1945.

Scholarly interest in Bortkiewicz' life and music has to date fallen into two specific categories, that of performance and biographical scholarship. However, one of these is more extensively represented than the other. The performance practical documentation of his music commenced on a more systematic level with LP recordings of his piano solo music in the 1970s and early 1980s before a range of CDs appeared from the late 1990s onwards,

covering by now much of his output for solo piano, piano chamber music and concerto and symphonic writing. However, scholarly interest in this composer has been limited to less than a handful of publications that focus mainly on the biographical aspect of his life. Of these Ria Feldmann's annotated study in 1972 of excerpts from Bortkiewicz' *Memoires* remains the first and to date most significant example of published scholarly research into the life of this composer (Feldmann 1972). In 2004 Elke Paul submitted an MA dissertation at the Mozarteum in Salzburg in which she attempted to define Bortkiewicz' impact in relation to a number of specific musicological focus areas (Paul 2004). Whilst some of this was based on the composer's own recollections, Paul needs to be credited with providing further hitherto not documented biographical evidence relating to Bortkiewicz' time in Vienna, thus offering a significant insight into the composer's life in the period not covered by his own *Memoires*. In between these above two dates, 1972 and 2004, the reception of Bortkiewicz' works was, at least in the German-speaking world, promoted through the writings and radio broadcasts of Knut Franke, whose programmes were aired on a number of German radio stations¹. However, it is clear that at the time of writing (2012), a systematic scholarly enquiry into Bortkiewicz' achievements as a composer, teacher and pianist, is yet to take place.

Some stylistic considerations

Walter Niemann's book *Masters of the Piano* (1921) appears to have been a widely read textbook in its day. Reaching nine reprints within two years of the original date of publication in 1919, it surveys pianism according to a range of headings, from specialist interpreters of a particular composer to national schools and regional centres for pianists (Niemann 1921: 97). The chapter entitled *Russian Troika Journey* describes Russian pianism as a historic phenomenon that within a relatively short period of time achieved international excellence. In an attempt to underline the observation that, as Niemann puts it, *almost all modern piano composers are excellent pianists* he cites two examples, one of which is the *pianistically [...] convincing Sergei Bortkiewicz in Berlin* and the other *one of most refined and imaginative lyricist at the piano, Alexander Scriabin in Moscow* (Niemann 1921: 97). Although posterity may wish to differentiate between the compositional

¹ Knut Franke, 1939–2003, German music broadcaster and musicologist.

impacts of both composers, the significance of Niemann's statement lies in the recognition of Bortkiewicz as a pianist. It appears, therefore, that at least in the early stages of his career, Bortkiewicz was a skilled performer in his own right. Though there is currently incomplete evidence of Bortkiewicz' repertoire of the works of other composers, it is clear that his own training in St. Petersburg and Leipzig provided him with a level of expertise that enabled him to perform works such as Liszt's Second Piano Concerto or the second *St. Francis Legende*, both of which he referred to in his *Memoires* (Feldmann 1972: 149). Given the close affinity between pianism as a form of personal skill, and the piano as a primary medium of compositional expression for a pianist-composer, it seems probable, if not highly likely, that the piano works of other composers may have contributed to the formation of Bortkiewicz' own works. These may range from a literal embedding of a particular harmony to the use of a specific texture or the re-working of a pianistic formula, as can be seen in the following musical examples.

A comparison of the scoring of the right hand pattern in Bortkiewicz' Prelude Op. 33 No. 4 reveals a pianistic re-thinking of an idea found in Frederic Chopin's Étude Op. 25 No. 11.



Example 1. Sergei Bortkiewicz: Prelude Op. 33 No. 4 (1927)



Example 2. Frédéric Chopin: Étude Op. 25 no. 11 (1834)

A less pianism-specific and more compositionally motivated connection between Bortkiewicz and the past can be seen in the following section found in the finale of his Sonata for violin and piano Op. 26 in which the combination of harmony and texture suggests a Schumannesque influence, without it being a literal re-working (see Example 3).

Somewhat more obvious by contrast appears to be the opening of Bortkiewicz' *Lamentation* Op. 17 No. 1, the texture and harmony of which must be read as an intentional nod in the direction of Liszt, the teacher of Bortkiewicz' own tutor, Alfred Reisenauer (see Example 4).

Moderato.

p dolce, con intimo sentimento

Example 3. Sergei Bortkiewicz: Sonata for violin and piano Op. 26 (1922)

Recitativo dolente
vibrato

Piano

p cresc. ed acceler.

ff

dimin. e riten. molto p.

(vibrato)

sostenuto

p cresc. ed acceler.

ff

dimin. e riten.

Andantino poco moto
dolce espressivo

sostenuto

mf

rit.

p

Example 4. Sergei Bortkiewicz: *Lamentation* Op. 17 No. 1 (1913)

What these examples serve to illustrate, is that Bortkiewicz as a pianist-composer was only too aware of some of the 19th century's legacy in piano writing. But his works also show the influence of more recent developments, most notably of course, in Russian music making. For all its individuality, it is hard to imagine the following work, *Lamentation* Op. 17 No. 7 without connecting it, at least tangentially, to Scriabin's use of harmony and rhythm in his Preludes Op. 11 in the 1890s.



Example 5. Sergei Bortkiewicz: *Lamentation* Op. 17 No. 7 (1913)

Surveying his piano music from the earliest published works of 1906 to his last works of 1952, it seems, therefore, that the stylistic language in which Bortkiewicz expressed himself was formulated almost exclusively by musical styles as found until the mid- to late 1890s. And given the somewhat narrow stylistic development between the first and last of his published works, Op. 3 (1906) and Op. 65 (1947), the question arises as to why all of the early 20th century's musical innovation made no documented musical impact on the composer? It is tempting, maybe even convincing, to connect Bortkiewicz' pianistic training with the formulating of his musical preferences.

The composer's aesthetic beliefs

However, it seems that Bortkiewicz was not immune to contemporaneous developments in composition; instead he positively revelled in opposing what he called the *degenerate atonals and cacophonists* (Bortkiewicz 1952a). Both his *Memoires* and selected letters demonstrate that it was not only the composer Bortkiewicz who appeared at odds with formative musical events in his life time, as an individual, too, he was highly critical of innovation in a broader sense. His reluctance to embrace technology as a means to promoting his own works is nowhere more apparent than in his relationship to recordings. *The mechanical [representation] of art is a considerable step backwards*, Bortkiewicz wrote in 1936, continuing that *the cinema is the greatest enemy of the theatre, the radio that of domestic music making and of the live concert* (Feldmann 1972: 139). This viewpoint is significant in a number of ways. Written in the mid-1930s, Bortkiewicz assumes a position that, it can be argued, is already some 20 years out of date. Many of his contemporaries, even some of his compatriots, had by this time produced a legacy of acoustic and/or piano roll recordings that only served to enhance their standing as performers and composers. As Elke Paul rightly observes, Bortkiewicz' unwill-

lingness to embrace technology, even when opportunities arose, placed him at a considerable disadvantage (Paul 2004).

Furthermore, his *Memoires* contain a number of significant turns of phrases in which the composer appears to reveal some closely held beliefs. Notwithstanding the pertinent discussion of nationality, Bortkiewicz writes: [...] *and we, the Russian* [sic! – N. F.] *emigrants live more of the memory of the past than in the present* (Feldmann 1972: 168). Additionally, recalling the source of much of his inspiration, Bortkiewicz cites the German poet Goethe only in order to conclude that *art is and remains national* (Feldmann 1972: 168). However one might define the component of the *national*, the creative focus on national heritage on the one hand, and the past as a powerful force in the creative present has arguably come to symbolise the aesthetic retrospection that underpins much of his music.

But his focus on traditional tonal harmony is based on more than a sense of opposition or retrospection. Summarizing his outlook on music in 1952, Bortkiewicz reflects in an unpublished document on his approach to composition, on what one might regard as his artistic and aesthetic approach to his own output. In this untitled four-page document the composer moves between attempting to reflect on his own work analytically, anecdotal reminiscences, and the search for defining the terms he has come to regard as relevant to this debate. In doing so, Bortkiewicz outlines his perception of what composition is, what modernity in music might mean, and why he has remained sceptical of recent trends in musical composition.

To Bortkiewicz, the latter seems about the relationship between melody and harmony, both of which determine what he calls the *primary idea*, or a *memorable original theme* with a *subsidiary theme* that form the *musical foundation* of a work. He also regards the *lack of a primary idea* as an *inevitable sign of an empty composition* (Bortkiewicz 1952b: 1). The concept of modernity on the other hand is not something the composer objects to *per se*. But he does give an indication of why he questions the manifestations of *modern music*, citing a newspaper report of 22 rehearsals for a contemporary orchestral piece before both the composer and the conductor noticed that the clarinetist played *on a clarinet in A instead of a clarinet in B flat* (Bortkiewicz 1952b: 1). Bortkiewicz sees this as evidence of a *spiritually, emotionally, politically and economically confused time* in which the *grotesque sound* gains particular prominence (Bortkiewicz 1952b: 3). He concludes that however relevant *experiments* in music might be, these should be conducted *in one's own laboratory, and not publically* (Bortkiewicz 1952b: 4).

Bortkiewicz' legacy

The assessment of Bortkiewicz' creative output does inevitably depend on a number of variables. Viewed from the perspective of the 1920s, as Niemann and Altmann demonstrate, Bortkiewicz is an exponent of the composer-pianist category, an artist whose preference for representing his own works in concert appears to be in line with a contemporaneous sense of expectation from this type of musician. Stylistically, too, his music can be viewed as reasonably topical in that it represents one style of the then contemporary music. By the 1950s or 1960s this position had changed, of course, not least because of Bortkiewicz' lack of stylistic development; an observation that, at least partially, explains Wolter's categorisation of Bortkiewicz' music as *dated* (Wolters 1967: 511).

The second perspective might be one of examining this music for its relative value in its own right. Bortkiewicz himself sets clear criteria by which he determined the success of a composition, as outlined above. And here it has to be noted that for even in the quite anachronistic works of the 1940s and 1950s, Bortkiewicz meets his own expectations in terms of searching for memorable melodies that emerge from a clear sense of harmonic progression.

The third perspective, taken from the position of distance at the time of writing (2012) attempts to balance the arguments presented above by not only considering the music in its own right, or indeed in its contemporaneous value, but also by acknowledging wider aspects of musical direction and reception since the composer's death in 1952. To measure musical relevance in purely commercial terms by regarding the number of current Bortkiewicz recordings available as an indication of demand may be missing the point of music's intrinsic value, but it nevertheless is an indication of an interest in, and thereby appreciation of, a composer's output. If Bortkiewicz remained opposed to much of the *experimental* music produced by others in the latter part of his life, he himself acknowledged that artistic development was necessary. *I would like to emphasize*, he wrote, *that I am the first to understand and welcome the search for 'new ways'* (Bortkiewicz 1952b: 4).

It seems that with the hindsight of being able to reflect on musical trends and practices in the second half of the 20th century, one is now able to observe that those *new ways* have actually led to a renewed interest in the stylistic achievements of late Romanticism. Whether it is simply a matter of distance of time or part of a wider tendency to re-discover that which does not immediately precede one's own work remains to be seen. Interestingly though,

Arnold Whittall saw this process in its inception as early as 1987 when he suggested that:

The twentieth century may be, and may remain, predominantly anti-Romantic: but in its late stages it is still possible for composers to express and intimate familiarity with, and allegiance to, the techniques, ideals, and even idioms of the nineteenth century. Romanticism, it seems, is set to remain a permanent feature of serious music; it has already escaped the confines of its nineteenth century flowering, and with its survival, the post-Romantic age is itself the richer (Whittall 1987: 184).

It could therefore be argued that the question of chronology in music may be at least partially replaced by a focus on the perceived meaning of a composition in itself; a development that may therefore offer a renewed sense of validity to the works of Sergei Bortkiewicz.

Sergejs Bortkevičs: mūzikas retrospekcija kā pastāvīga mākslas forma

Nils Franke

Kopsavilkums

Rakstā piedāvāta ukraiņu komponista Sergeja Bortkeviča (1877–1952) mūzikas stila kritiska izpēte; tās ietvaros iztirzāti komponista uzskati, viņa harmonijas valoda un līdz šim npublicētie dokumenti, kā arī paša komponista veiktā viņa mūzikas ieceru analīze.

Bortkeviča panākumi izklāstīti isā biogrāfiskā skicē, kurā iezīmēti spēcīgie paneiropieiskie iespaidi viņa mūzikā. Kopumā tā atspoguļo vēlinā romantisma stilistiku. Bortkeviča daiļrade piesaistījusi ievērojamu pasaules līmeņa mūziķu uzmanību. Piemēram, 1923. gadā izcilais pianists Pauls Vitgenšteins (1887–1961), kuram darbus veltījuši Pauls Hindemits, Ērihs Volfgangs Kornolds, Rihards Štrauss, Sergejs Prokofjevs un Moriss Ravels, pasūtīja Bortkevičam klavierkoncertu kreisajai rokai un orķestrim. Šo ukraiņu komponista darbu Vitgenšteins laikposmā starp 1924. un 1930. gadu spēlējis vismaz 11 reizes, pēc tam viņš pasūtījis *Rapsodiju par krievu tēmām* kreisajai rokai un orķestrim. Ap to pašu laiku, 1927. gadā, Bortkeviča Etidi op. 15 nr. 8 ieskaņojis Morics Rozentāls (1862–1946), viens no 20. gadsimta pirmās puses spožākajiem klaviervirtuoziem. Jau šie fakti vien liecina, ka Bortkeviča skaņdarbi bija iekarojuši nozīmīgu vietu Eiropas mūzikas dzīvē.

Rakstā secināts, ka lielākā daļa Bortkeviča skaņdarbu, tostarp viņa mūzika klavierēm solo, bija savveida mehānisms komponista estētisko, t. sk. muzikālo uzskatu paušanai. Pēc autora domām, Bortkeviča daiļrades izpēte aktualizēs vispārārtzīto vērtību saglabāšanas nozīmību mainīgās pasaules kontekstā.

Noslēgumā pausts viedoklis: neraugoties uz vispārējām mūzikas attīstības tendencēm 20. gadsimta sākumā, tā laika politiskie satricinājumi dažiem trimdas māksliniekiem sniedza iespēju saglabāt savu māksliniecisko identitāti šķietami retrospektīvā, daļēji pat anahroniskā valodā, vienlaikus apliecinot spilgtu un veiksmīgu izteiksmes formu.

Atslēgvārdi: stils, komponista uzskati, harmonijas valoda.

Bibliography

- Feldmann, Ria (1972). Sergei Bortkiewicz' Erinnerungen. In: Fritz Feldmann (ed.). *Musik des Ostens*. Sammelbände für historische und vergleichende Forschung. Band 6. Kassel: Bärenreiter Verlag, 170–188
- Frank, Paul & Wilhelm Altmann (1936). *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon*. Regensburg: Bosse Verlag
- Niemann, Walter (1919). *Meister des Klaviers*. Berlin: Schuster & Loeffler
- Paul, Elke (2004). *Sergei Bortkiewicz: Leben und Werk*. Salzburg: Universität Mozarteum (unpublished MA dissertation)
- Whittall, Arnold (1987). *Romantic Music*. London: Thames and Hudson
- Wolters, Klaus & Franzpeter Goebels (1967). *Handbuch der Klavierliteratur*. Zürich, Mainz: Atlantis Verlag

Autographs

- Bortkiewicz, Sergei (n. d.). *Work Index*. Knut Franke private collection, UK
- Bortkiewicz, Sergei (1952a). *Letter to Hugo van Dalen*. March 18. Gemeentemuseum Den Haag
- Bortkiewicz, Sergei (1952b). *Untitled document*. Knut Franke private collection, UK

Особенности органостроения в Литве в конце XIX – начале XX века: мастера и инструменты

Dr. art. Эгле Шедуйките-Корене

Лектор Литовской академии музыки и театра

В отличие от эпохи барокко, во время которой было достигнуто и усовершенствовано однородное звучание органа по принципу *Werk*, романтики представили орган прообразом оркестра, а его звучание стало программным выражением драматического сюжета. Принципы органостроительства аббата, органиста и органного мастера Георга Йозефа Фоглера (*Vogler*, 1748–1814), основоположника оркестровой органной эры, сильно повлияли на дальнейшее развитие искусства органостроительства не только в Германии, но и в большинстве стран Средней Европы. Мастера стремились к тому, чтобы регистры органа смогли имитировать симфонический оркестр. Эти принципы оказались приемлемыми ещё и потому, что упрощение механики позволило снизить стоимость постройки инструментов. Чтобы облегчить игру, в конструкции органов широко применялись рычаги Баркера (*Barkerhebeln*). Предприятия Эберхарда Фридриха Валькера (*Walcker*), Вильгельма Зауэра (*Sauer*), Фридриха Ладегаста (*Ladegast*), братьев Ригер (*Rieger*), Аристида Кавайе-Коля (*Cavaillé-Coll*) и другие крупные фирмы диктовали традиции, приёмы и темпы строительства органов.

Яркие перемены, происходившие в области органостроительства в странах Северозападной Европы в начале XIX века, достигли Литву лишь во второй половине того же столетия, укрепились в конце его и продолжали оказывать влияние до Второй мировой войны. В Малой Литве, принадлежавшей Германии, сложилась иная ситуация: органы романтического типа там строились уже с середины XIX века. В протестантской (литовской) церкви Св. Иакова города Клайпеды находился орган одного из известнейших немецких мастеров второй половины XIX века Фридриха Ладегаста (2 мануала, педаль, 44 голоса, 1858 г.). В другом (немецком) храме Св. Иоанна был орган с тремя мануалами, педалью, 42 регистрами, построенный немецким мастером Карлом Августом Бухгольцем (*Buchholz*) в 1857 году. После Второй мировой войны церкви были разрушены, а с ними – и органы. Во время войны также сгорел орган,

построенный в 1863 году немецкой фирмой Карла Эдуарда Емлиха (*Jehmlich*, Дрезден) в Ретавском костёле.

Крупные органные фирмы XIX века строили органы в церквях Балтийского региона, а также в городах России. По сравнению с Латвией, Эстонией, Россией и Польшей в Литве таких органов было построено совсем немного — лишь несколько небольших инструментов. Яркий сохранившийся пример зрелого романтизма — трёхмануальный орган фирмы *E. F. Walcker & Co* (основатель Эберхард Фридрих Валькер, 1794—1872), построенный в 1939 году в церкви Св. Архангела Михаила в городе Каунас.

Западноевропейская традиция строительства органов в Литве проявилась весьма однородной эпохой литовского романтического органостроительства. Однако, углубившись в звуковую и конструкционную специфику органов, созданных в Литве в конце XIX — начале XX века, можно выделить тенденции раннего, зрелого и позднего романтизма. Свообразием, качеством и количеством, использованием новых средств в механике (пневматика, рычаги Баркера), выразительностью звучания, оригинальностью, художественностью органных проспектов и слаженностью внешней и внутренней конструкций выделяются инструменты трёх литовских органостроителей — Йуозаса Радавичюса, Йонаса Гаралевичюса и Мартинаса Масальскиса. При реконструкции старых органов они зачастую оставляли ценные фасады барокко и классицизма, таким образом создавая своеобразный смешанный стиль.

Йуозас Радавичюс (*Radavičius*, также *Rodowicz*, 1835?–1908?) — один из самых ярких органных мастеров Литвы в конце XIX — начале XX века. В его инструментах отражаются черты романтического органостроительства разных градаций (раннего, зрелого и позднего романтизма). Простые по конструкции инструменты Радавичюса отличаются высоким качеством, деревянными и металлическими трубами ручной работы, ярким звучанием принципалов, микстурами и внятным интонированием, пригодным для любого, не только романтического репертуара. В диспозиции органов Радавичюса преобладают восьмифутовые регистры.

Орган каунасского кафедрального собора Св. Апостолов Петра и Павла, как и большинство других органов в Литве, пережил долгую историю строительства и перестраивания. Радавичюс в 1893—1895 годы перестроил орган, расширив его до 63 голосов. Орган каунасского собора был не только самым большим, но и наиболее видным примером органостроительного искусства в Литве в данный период, который вполне мог войти в контекст европейской культуры. В его расположении име-

ется весьма красочный хор язычковых регистров французского стиля, свидетельствующий о влиянии французской традиции. Традиции раннего романтизма в органе каунасского кафедрального собора отражаются в принципе оркестрового расположения голосов в мануалах: в первом преобладают принципалы (*Principal 16'*, *Principal 8'*, *Octava 4'*), во втором – флейты (*Gemshorn 8'*, *Flutharmonie 8'*, *Flauto dolce 8'*, *Flauto dolce 4'*, *Gedacktflöte 4'*, *Flautine 2'*), в третьем – струнные (*Viola major 16'*, *Geigen principal 8'*, *Viola d'amour 8'*, *Geigen principal 4'*, *Viola 4'*), также превалирующие восьмифутовые регистры. Имеются целых три регистра гамба (два *Gambe 8'* и *Gambe 4'*), отражающие звуковую традицию раннего романтизма, также полюбившийся в те времена *Clarinetto* и уже в эпоху позднего романтизма использовавшийся широкомензурный аликвотный регистр *Cornet. Tutti* каждого мануала и даже педали в частности, присущие этому инструменту, характерны для зрелого романтизма. Влияние позднего романтизма проявляется в использовании пневматической системы в трактурах, рычагов Баркера.

Классический пример зрелого романтизма в Литве – 32-голосный орган (1890) Радавичюса в костёле Св. Девы Марии в Вабальнинкасе с тремя мануалами и педальной клавиатурой. В них имеются четыре соединения *tutti* (отдельные для мануалов и педали). Трубы второго и третьего мануала поставлены за перегородкой жалюзи. Принципалы, флейты и струнные регистры распределены в мануалах. Единственный регистр семейства аликвотов *Quinte 6'* – только в педали. Орган располагает красочным набором струнных регистров – *Gambe 8'* (I ман.), *Viola 8'* (II ман.), *Viola 16'*, *Geigen Principal 8'* (III ман.), *Violon 16'*, *Cello 8'* (пед.). В одном мануале (III) расположены целых два голоса типичного романтического регистра – *Salicional 8'* и *Salicional 4'*. Трактура этого органа – механическая, однако регистры с устройством Баркера свидетельствуют о традиции зрелого и позднего романтизма. Орган Вабальнинкаса высоко ценил литовский композитор и органист Юозас Науялис (*Naujalis*, 1869–1934), который участвовал на приёме работ по завершению инструмента, играл на инаугурационном концерте и год там работал.

В конце XIX – начале XX века Йуозапас Радавичюс перестроил немало старых вильнюсских инструментов. Это органы Евангелическо-лютеранской церкви (построил Герхардт Арендт Целле /*Zelle*/, 1751–1753), костёла Св. Иоаннов (Теодор Тидеманн /*Tiedemann*/, 1839), костёла Св. Франциска Ассизского (Николаус Янзон /*Jantzon*/, 1764–1766). Трёхмануальный инструмент, построенный Радавичюсом в 1886 году в вильнюсском костёле Св. Ионов, не сохранился, однако осталась его

архивная диспозиция. Данный орган Радавичюса, в отличие от органов в каунасском кафедральном соборе или костёле Вабальнинкаса, не является типичным романтическим инструментом. В нём преобладает не романтический, оркестровый, а барочный *Werkprinzip*. В каждом мануале и педали имеется хор принципалов, мало смычковых регистров и иных романтических голосов. Кроме рычагов Баркера в этом инструменте нет характерных романтических устройств, вала *crescendo* (*crescendo Walze*) или соединений *tutti*. Трактура клавиатур – механическая, более свойственная для органов барокко. Однако в инструменте Радавичюса отсутствуют также многие барочные голоса, имевшиеся в диспозиции органа Тидемана: *Vox Humana 8'*, *Unda maris 8'*, *Jula 4'*, *Posaune 32'* и прочие. Среди восьмифутовых барочных голосов есть и романтические: *Flut d'Amour 8'*, *Violon 8'*, *Gambe 8'*. Радавичюс обогатил изначальную диспозицию регистрами романтического звучания. Данный орган был построен почти десять лет раньше, чем в каунасском соборе. Романтическая традиция органа-оркестра стала сильнее просачиваться в Литву только в последнем десятилетии XIX века. Переходный период органостроительства, соединяющий традиции барокко и романтизма, перешагнул черту XX века.

О живучей традиции барокко и медленной интеграции традиций романтизма в органную культуру Литвы свидетельствует также орган в костёле Св. Франциска Ассизского (бернардинского), перестроенный Радавичюсом в начале XX века (прежде там был барочный орган). Он был уничтожен в советское время, о нём можно судить по оставшейся архивной диспозиции, мехам, фрагменту трактуры, трубам и другим оставшимся важным частям. Проспект этого органа, расширенный Радавичюсом, барочный, и сам инструмент также не является типичным отражением эры романтизма. Он не имеет романтических устройств и управляется механически. Влияние романтической традиции выдают восьмифутовые голоса *Viola da Gamba 8'*, *Geigenprincipal 8'*, *Viola 8'*, *Cello 8'* и флейтовые (*Flûte harmonique 8'*). Редкий случай среди органов в Литве – аликвотный регистр *Quinte 5 1/3* в педальной клавиатуре. Не сохранён, увы, и орган, построенный Радавичюсом в 1888 году в Евангелическо-лютеранской церкви в Вильнюсе. Он также был ярким образцом синтеза барокко и романтизма.

Характерный для Радавичюса орган находится в Паневежисе в костёле Св. Петра и Павла (1887). Это инструмент с двумя мануалами и 23 голосами. История органа, построенного Радавичюсом в Жямайтийс-

кой Калварийской церкви Посещения Св. Девы Марии, до сих пор до конца не раскрыта. В данном органе встроен уникальный акустический барабан французского типа (*l'orage* или *Effet d'orage*), свойственный французскому органному мастеру *Аристиду* Кавайе-Колю. Это единственный образец подобного рода в Литве. Последние инструменты Радавичюса, возможно, достроены его учениками Антанасом Ягелой (*Jagėla*) или Величкой (*Velička*).

Йонас Гаралавичюс (*Garalevičius*, 1871–1943) был учеником одного из известнейших немецких мастеров, диктовавших традиции строительства органов в эпоху романтизма – Бернхарда Грюнеберга (*Grüneberg*), имевшего органное предприятие в Штетине (теперь Щецин, Польша). За последнее десятилетие XIX и первые десятилетия XX века Гаралавичюс перестроил и реконструировал около ста органов в Литве, а также в Польше, Латвии и Белоруси. Не все его инструменты сохранились, поэтому огромную важность при исследовании романтических органов играют оставшиеся в архивах диспозиции и описания органов литовских мастеров. Архивные документы свидетельствуют об инструменте, существовавшем до Первой мировой войны в Гарляве в костёле Св. Троицы. Ныне там находится орган Бруно Гёбеля (*Göbel*, 1930 г.). Множество органов литовских мастеров, в том числе и Гаралавичюса, были перестроены другими мастерами. Один из примеров – инструмент в Богоявленском костёле в Пренай, около 1980 года перестроенный Антанасом Марцинкявичюсом (*Marcinkevičius*) вместо органа Гаралавичюса, от которого осталась историческая диспозиция. Есть немало случаев, когда авторство органа невозможно присвоить какому-либо одному мастеру. Например, аутентичный барочный инструмент в костёле Вознесения Пресвятой Богородицы в Симне, построенный неизвестным мастером в начале XIX века (до 1812 г.), не сохранился. В первом десятилетии XX века этот орган перестроил или только чинил Анджей Бломберг (*Blomberg*). Однако в органе имеется табличка, указывающая авторство Йонаса Гаралавичюса. Авторство Гаралавичюса также окончательно не установлено и по отношению к органу костёла Вознесения Христа в Утене.

Диспозиции органов Гаралавичюса отражают литовскую романтическую оркестровую эру в органном строительстве. Его органам свойственно нежное, мягкое звучание, имитирующее тембры струнных инструментов (*Geigenprincipal*, *Viola di gamba*, *Violonbass*, *Salicional*). В инструментах Гаралавичюса чаще, чем в диспозициях инструментов других литовских мастеров, встречается характерный романтический голос

Aeolina 8' (в костёлах Бирштонаса, Лаздияй, Марцинконяй, Метеляй, Пренай, Симна и множестве других). В некоторых инструментах Гаралевичюса встроено даже сразу несколько голосов *Vox coelestis* 8'. По одному регистру *Vox coelestis* в каждом мануале имеется в органе Базилики Явления Пресвятой Девы Марии в польском городе Сейны (1907). *Unda Maris* 8' (I мануал) и *Vox Coelestis* 8' (II мануал), имеющиеся у органа костёла Св. Георгия в Вилькии, а также *Posaune* 16' (педали) и *Viola di Gamba* 8' (I мануал) свидетельствуют о пересечении различных эпох в инструментах данного мастера.

В эпоху романтизма в странах Западной Европы, диктовавших традиции строительства органов, язычковые голоса стали использоваться лишь для общего усиления звука. Однако в наиболее крупных органах Гаралевичюса имеются язычковые регистры (*Trompet* 8', *Clarinet* 8') достаточно крепкого, барочного звучания, что позволяет исполнять на них и произведения барокко. На органах Гаралевичюса – небольших, но красочных, благодаря разнообразию голосов – можно извлечь *pleno Bordun* 16', *Principal* 8', *Octava* 4', *Mixtur* 2–3 f (плателяйский костёл) и исполнять весьма разнообразный репертуар.

Мартинас Масальскис (*Masalskis*, 1858–1954) построил около восьмидесяти инструментов в Литве и соседних государствах. В диспозиции его инструментов доминируют восьмифутовые романтические голоса, тихие, реже использовавшиеся другими мастерами флейтовые (*Portunalfloete* 8') и смычковые (*Viola d'orchestre* 8') регистры. Среди них выделяются яркие романтические язычковые голоса *Clarinette* 8', *Clarino* 8', *Tuba mirabilis* 8'. Имеются и редко встречающиеся в литовских органах созвучия голосов *Aeoline Harmonika* 8' (костёл Всех Святых в Швянчёнис) и *Vox coelestis Tremolo* (в костёлах Шеты и Швянчёнис). Также особо редко встречается в Литве мягко звучащий смычковый регистр *Silvestrina* 8' (в Казокишкес). Органам Масальскиса присущи характерные романтические язычковые голоса: *Clarinette* 8', *Clarino* 8', *Tuba mirabilis* 8'. Редкостью для органного строительства этого периода являлось то, что Масальскис в своих ранних органах использовал аликвотные голоса (*Rauschquinte* 2 2/3, в костёлах Пумпенай и Вашкай) и особенно в педали (*Nasard* 10 2/3, Вашкай). На Масальскиса вполне мог повлиять орган известного мастера Фридриха Ладегаста, стоявший в костёле Св. Иакова в Клайпеде, сохранившаяся диспозиция которого свидетельствует о том, что в педали был аликвот *Nassat* 5 1/3.

Органы Масальскиса, имевшие романтическое звучание, чаще всего украшали художественные фасады неоготической, необарочной архи-

тектуры. Кроме упомянутых, в Литве осталось немало органов, построенных Масальским. При создании органных проспектов мастер уделял большое внимание их внешности, часто нанимал профессиональных мастеров по резьбе. Величественный проспект органа в Кражый отличается и размерами, и художественной ценностью. Также ценна резьба на вашкайском органе. В костёле Богоявления Пресвятой Девы Марии в Илакый величественный неоготический проспект для органа Масальского создал известный столяр и резчик того времени Доминикас Малаукаускис (*Malaukauskis*).

Кроме трёх упомянутых известных мастеров, в исторических источниках встречаются всего несколько имён других органостроителей Литвы конца XIX – первой половины XX века. Мало известно об Александре Мацкевичусе (*Mackevicius*), работавшем во второй половине XIX века. В первой половине XX столетия и позже органы строил Юргис Астраускас (*Astrauskas*, 1889–1975). Немалую часть инструментов конца XIX – начала XX века составляют органы, чьё авторство неустановлено: в них переплетаются черты барокко, классицизма и романтизма. Большую часть органный ландшафт того времени составляют органы, построенные приезжими мастерами. В первой половине XX века (до Второй мировой войны) в Вильнюсе была мастерская представителя польской династии органных мастеров Вацлава Бернацкиса (*Biernacki*, 1878–1954). Несколько ценных органов в Литве также построили представители семейств Бломбергов (*Blomberg*) и Шиманьских (*Szymański*). Органы с механической трактурой изготовлял мастер Флориан Остромецкий (*Ostromiecki*), живший в Вильнюсе примерно с 1885 года. Бруно Гёбель (*Göbel*, 1860–1944) из Кенигсберга перенял мастерскую Макса Терлецкиса (*Terletzki*, 1834–1903), построившего немало инструментов на Юго-Западе Литвы; Гёбель интенсивно строил органы в Литве в годы независимости. Малые инструменты Гёбеля обладали компактностью и ясным звучанием, поэтому использовались в педагогических целях. В 1933 году каунасская консерватория приобрела орган фирмы этого мастера. Большие органы Гёбеля в начале XX века были воздвигнуты в костёле Св. Апостола Иакова в Швекшне (два мануала, 24 регистра, 1906), в костёле Св. Франциска Ассизского в Шилале (два мануала, 22 регистра, 1912), в костёле Св. Печальной Девы Марии в Салакасе (два мануала, 25 регистров, 1914), в костёле Св. Апостола Матфея в Науяместисе (два мануала, 34 регистра, 1913, орган сгорел в 2007 году).

Тем временем в Литве, особенно в северной части, органы воздвигали также мастера из Латвии. Инструменты отца Карла Павла Отто

Германа (*Herrmann*, 1807–1868, прибыл в Латвию из Германии) и сына Карла Александра Германа (1847–1926 или 1928), которые имели предприятие в Либаве (в сегодняшней Лиепаве), отличались качеством и внятным звучанием. У К. П. О. Германа некоторое время работал и учился Йуозапас Радавичюс. Рижанин Эмиль Мартин (*Martin*, 1848–1922), унаследовавший от отца Августа мастерскую, как и большинство мастеров того времени, строил инструменты с пневматической трактурой. Около пятнадцати инструментов в Литве построил Фридрих Вейсенборн (*Weißborn*), переселившийся в Латвию из Тюрингии около 1864 года. В конце XIX века он построил орган в биржайской реформатской церкви (два мануала и педаль, 16 голосов, 1872), в Шядуве (два мануала и педаль, 16 голосов, 1890), в костёле Св. Апостолов Петра и Павла в Чедасай (один мануал и педаль, 9 голосов, 1883) и в других храмах. В Литве органы также строили латышские мастера Каспарс Скерстенс (*Skerstens*, около 1860–1928), Андрейс Сунаклис (*Sūnāklis*, 1875–1971) и Мартинш Креслинш (*Krēsliņš*).

В искусстве органостроительства в Литве конца XIX – начала XX века слились универсальные и своеобразные черты, в своей совокупности создавшие уникальный и неповторимый органый ландшафт. Инструменты наиболее известных мастеров того времени в Литве – Йуозапаса Радавичюса, Йонаса Гаралевичюса и Мартинаса Масальскиса – отобразили эстетику западного романтизма, традиции и характерные черты романтического органостроительства. Сохранившиеся инструменты этих мастеров, обладающие механической трактурой, являются уникальным наследием литовского органного мастерства в русле традиций эпохи романтизма. В то время была ярко выражена тенденция переустановки барочных инструментов. Романтическая традиция органов-оркестров в Литве приобрела своеобразное выражение, охватившее широкий эстетический и стилистический спектр. Внешняя стилистическая архитектура инструментов синтезировалась с внутренней конструкцией: органы романтического звучания украшали неоготические, необарочные или неоклассические фасады. Традиции строительства органов в Литве имели много общего с латышской традицией. Инструменты латышских и литовских мастеров обладали певучими, нежными и мягкими тембрами, компактным хорovým звучанием.

Peculiarities of Lithuanian Organ-building Craft
at the End of the 19th Century – the First Half of the 20th Century:
Masters of Producing Organs and Instruments

Eglė Šeduikytė-Korienė

Summary

Instruments produced by the most famous Lithuanian organ builders at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century Juozapas Radavičius (1835?–1908?), Martynas Masalskis (1858–1954) and Jonas Garalevičius (1871–1943) integrate the traditions of the era of Western European Romantic organ-building craft: eight feet registers prevail in disposition of independent system of manuals, specific Romantic voices.

Instruments produced by the most famous Lithuanian organ builder Juozapas Radavičius are characterized specific Romantic Gambe, Clarinetto, Cornet voices. A typical feature of early Romanticism organ-building craft is the principle of orchestrally separated voices in manuals: the first one is dominated by principal voices (Principal 16', Principal 8', Octava 4'), the second one – by the voices of flutes (Gemshorn 8', Flutharmonie 8', Flauto dolce 8', Flauto dolce 4', Gedacktflöte 4', Flautine 2'), the third one – by the voices of string instruments (Viola major 16', Geigen principal 8', Viola d'amour 8', Geigen principal 4', Viola 4'). The influence of the late Romanticism in organs produced by this master is obvious in adaptation of pneumatic system while controlling tratures of keyboards and registers with the help of barkers. Organ in Kaunas Cathedral Basilica restored by Juozapas Radavičius with the French style reed register choir is an apparent example of the organ-building art at the beginning of the 19th century not only in the country but also in the context of European organ-building art.

Martynas Masalskis used Aliquot voices (Rauschquinte 2 2/3, in Pūnėnai); it was an exceptional feature in Lithuanian organ-building craft – in pedal keyboard (Nasard 10 2/3, in Vaškai). Uncomplicated constructions, typical Romantic eight feet voices that dominated in the dispositions of mechanical organs produced by Martynas Masalskis and quiet *gambe* registers characterize a specific era of Romanticism of Lithuanian organ-building craft.

Jonas Garalevičius produced small, mechanical organs of chamber nature that were distinguished by Romantic sound and which had two manuals. They did not exceed 10–15 voices and were distinctive by soft, mild sounds imitating string instrument timbres (Geigenprincipal 8', Viola di gamba 8',

Violoncello 8', Violonbass 16').

These organs evidently illustrate orchestral organ-building craft era in Lithuania at the end of the 19th century – first half of the 20th century. The tendency to remake antique Baroque instruments to the Romantic ones, which was distinct in Lithuanian organ building at the end of the 19th century – the first half of the 20th century, formed a specific tradition in Lithuanian organ building which had a wide spectrum of aesthetic organ stylistics. However the outside (Neo-Gothic, Neo-Baroque organ facades) and inside (Romantic organ) construction did not have stylistic consistency. The historical organ value was distinctively appreciated by Juozapas Radavičius who often left the authentic organ facades. Register tones of the organ that imitated orchestral string and wind instruments produced by Lithuanian masters were softer and thus closer to the voice of a person and choral sound.

Key words: the art of the Lithuanian organ building, Romantic organ tradition, early and late Romanticism, independent system of manual, organ-orchestra, specific Romantic voices, Romantic organ disposition.

Литература и иные источники

- Adelung, Wolfgang (1972). *Einführung in den Orgelbau*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag
- Ahrens, Christian (1998). ...mit Crescendo und Decrescendo zum Verwehen... Physharmonika-Register in Orgeln des 19. und 20. Jahrhunderts. *Ars Organi* 46 (3), September, 143–148
- Albrecht, Christoph (1981). *Interpretationsfragen. Probleme der Kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johan Walter bis Max Reger (1524–1916)*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt GmbH
- Aspekte der Orgelbewegung* (1995). Herausgegeben von Alfred Reichling. Berlin, Kassel: Merseburger
- Azizbekova, Miriam (1999). *Fortepijono menas Vilniaus muzikiniame gyvenime XIX a. pirmoji pusė*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija
- Balz, Martin (1999). Die Orgel als Orchester – zum 250. Geburtstag von Georg Joseph Vogler. *Ars Organi* 4: 194–204
- Čekų muzikas, pedagogas, vargonininkas Rudolfas Lymanas* (2004). Sudarė Stanislava Juškienė. Rokiškis: Mažoji poligrafija
- Davies, Norman (2002). *Europa. Istorija*. Vilnius: Vaga
- Die Orgel als sakrales Kunstwerk* (1991/1992). Herausgegeben von Friedrich W. Riedel. Bde I–II. Mainz: Universitätsdruckerei H. Schmidt
- Gučas, Rimantas (1977). Skamba istoriniai vargonai. *Kultūros barai* 7: 60–62
- Gučas, Rimantas (2002). Lietuvos vargonai. *Lietuvos muzikos istorija. Tautinio atgimimo metai 1883–1918*. Sudarytoja ir ats. redaktorė Dana Palionytė-Bane-

- vičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 210–219
- Gučas, Rimantas (2004). Vargonai. *Muzikos žinios* 255: 1–6
- Gučas, Rimantas (2009). *Lietuvos vargonai*. Katalogas. Vilnius: Petro ofsetas
- Janonienė, Rūta (1998). Vilniaus Bernardinų bažnyčios vargonai. *Kultūros paminklai* 5: 135–142
- Jurkštas, Vytautas Povilas (1984). Rudolfo Liehmano biografijos bruožai. *Muzika* 4: 96–106
- Kaveckas, Konradas (1939). *Juozo Naujailio gyvenimas ir kūryba*. Kaunas: Žaibas
- Klinda, Ferdinand (1987). *Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag
- Kšanienė, Daiva (2003). *Muzika Mažajoje Lietuvoje. Lietuvių ir vokiečių kultūrų sąveika (XVI–XX a. 4 dešimtmetis)*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla
- Melnikas, Leonidas (1991). *Vargonų menas: muzikinio-istorinio proceso bruožai*. Vilnius: Lietuvos informacijos institutas
- Mikelėūnas, Kęstutis (2001). *Antanas Virbickas – vargonininkas, chorvedys, kompozitorius*. Vilnius: Agora
- Orgelwissenschaft und Orgelpraxis* (1980). Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen des Hauses Walcker. Herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Tübingen: Laup & Göbel
- Plungės dekanato sakralinė architektūra ir dailė* (2005). Sudarė: Adomas Butrimas. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla; Petro ofsetas
- Povilionis, Girėnas (2003). Lietuvos barokinių vargonų vieta Europos vargonų kontekste. *Vilniaus dailės akademijos darbai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 63–86
- Povilionis, Girėnas (2009). *Vargondirbystės menas Lietuvoje: nuo baroko iki klasicizmo. Vargonų katalogas. XVII a.–XIX a. pirmoji pusė*. Vilnius: Savastis
- Schulze, Georg-Wilhelm (1987). Die Geschichte des Orgelbaues. *Wege zur Orgel*. Herausgegeben von Christoph Krummacher. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 40–83
- Snyder, Kerala J. (2002). *The Organ As a Mirror of Its Time. Nord European Reflections, 1610–2000*. New York: Oxford University Press
- Šeduikis, Alvydas (1985). *Žemaitijos vargonų katalogas*. Rankraštis, Telšiai
- Šlechta, Milan (1990). *Vargonų ir vargonų muzikos istorija*. Vaitkus Balys, vertimas iš čekų kalbos, mašinraštis, I–II d. Balio Vaitkaus asmeninė biblioteka-archyvas
- Žilevičius, Juozas (1957). Aušra ir lietuviškoji muzika. *Muzikos žinios* 4: 3–16
- Лепнурм, Хуго (1999). *История органа и органной музыки*. Казань: Казаньская государственная консерватория
- Лусе, Нора (1985). *Домский концертный зал и органное искусство Советской Латвии*. Рига: Лиесма

Latvijas komponistu orķestra skaņdarbu žanriskā panorāma: statistikas un hronoloģijas aspekti

Dr. art. Jeļena Ļebedeva

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore

Ievads

Raksta tēmas izvēli rosināja samērā nesen, 2009. gadā, izdots Latvijas komponistu simfoniskās mūzikas katalogs *Latvian Symphonic Music 1880–2008* (2009). Tas ir apjomīgs izziņas avots, kas aptver gan mūsdienu, gan iepriekšējo paaudžu skaņražu darbus un sniedz informāciju arī par nepabeigtām kompozīcijām un pazaudētām partitūrām. Savā pētījumā esmu papildinājusi katalogā iezīmēto simfoniskās mūzikas kopainu (1880–2008) hronoloģiskā rakursā (līdz 2011), pievienojot datus no elektroniskiem resursiem – proti, no Latvijas mūzikas informācijas centra (LMIC) mājas lapas materiāliem. Tādējādi raksta izpētes objekts ir šis divas datubāzes.

Lai gan publicētā kataloga nosaukumā pieminēta tieši simfoniskā mūzika, faktiski tajā iekļauta visa apzinātā Latvijas komponistu mūzika, kas rakstīta dažāda sastāva orķestriem. Līdz ar to arī mana raksta uzmanības centrā būs trīs orķestra sastāva ziņā atšķirīgas skaņdarbu pamatgrupas:

- skaņdarbi simfoniskajam orķestrim,
- skaņdarbi kamerorķestrim,
- skaņdarbi pūtēju orķestrim.

Turklāt katras grupas skaņdarbi sadalīti trīs žanru kopās:

- 1) skaņdarbi, kuru nosaukumos minēts simfonijas žanrs (1. un 4. tabulā apzīmēti ar burtu S),
- 2) koncerti un koncertveida (solo ar orķestri) skaņdarbi (burts K),
- 3) citu žanru skaņdarbi (C/Ž).

Latviešu orķestra mūzikas kopaina statistikas rakursā ir šāda (skat. 1. tabulu).

Turpmākajās tabulās tiks piedāvāti arī dati par atsevišķās desmitgadēs tapušajām kompozīcijām. Aplūkojot katru no trim orķestra sastāva ziņā atšķirīgajām grupām, var saskatīt katra žanra un žanru kopas vispārējo attīstības dinamiku. Šajā rakstā galvenā uzmanība pievērsta pirmajai grupai – skaņdarbiem simfoniskajam orķestrim; citu grupu kompozīcijas atzīmētas vien konteksta dēļ.

1. tabula.

Latviešu orķestra mūzikas kopaina: statistikas dati

1880–2011								
simfoniskais orķestris – 865 (+5 ¹)			kamerorķestris – 275			pūtēju orķestris – 142		
S	K	C/Ž	S	K	C/Ž	S	K	C/Ž
164	135/70 (+5)	496	20	71/61	123	3	9/5	125
1 282 (+5) skaņdarbi								

Tātad skaņdarbi simfoniskajam orķestrim (tāpat kā citiem orķestra sastāviem) dalās trīs lielās žanru kopās.

1. Simfonijas

- Šīs žanru kopas kodolu veido 164 skaņdarbi. Septiņiem no tiem partitūras ir vai nu pazudušas (Jāzepa Vitola Otrā simfonija, 1901; Riharda Dubras *Mazā simfonija nr. 2 – Himna skrejošiem sapņiem*, 1991), vai nepabeigtas (Jāņa Kalniņa Simfonija op. 9, 1926; Jūlija Sproģa Piektā simfonija, pēc 1941; Alberta Jēruma Simfonija, 1942; Jēkaba Mediņa *Jaunatnes simfonija*, 1954), vai arī eksistē tikai melnraksta variantā (Jāņa Kalniņa Piektā simfonija, 1984).
- Grupā iekļauti arī tādi simfonijas žanra atzari kā četras simfonietas (Vidvuds Jurēvičs, 1927; Romualds Kalsons, 1964; Tāļivaldis Ķeniņš, 1976; Dzintra Kurme-Gedroica, 1992) un Riharda Dubras četras *Mazās simfonijas* (1991, 1991, 1992 un 1996).
- Samērā daudzām simfonijām (kopskaitā 38) ir dažāda veida papildnosaukumi. Daži no tiem ir jau iepriekš lietoti mūzikas praksē, tradicionāli (Juris Karlsons, *Sinfonia Brevis*, 2004; Artūrs Grīnups, *Quasi una sinfonia*, 1981; Rihards Dubra, *Mazā simfonija nr. 1*, 1991; u. c.), bet sastopami arī oriģinālāki varianti, to vidū Jāņa Ivanova 13. (*Symphonia hu-*

¹ Apzīmējums +5 šeit un turpmākajās tabulās lietots tāpēc, ka viens no skaņdarbiem – Georga Pelēča koncertu cikls pūšaminstrumentiem un simfoniskajam orķestrim *Oxbridge Brastfest* (1996/1998) – uztverams divējādi: no vienas puses, seši tajā iekļautie koncerti veido vienotu un izvērstu *makrociklu*, taču, no otras, katru no koncertiem var atskaņot atsevišķi. Plašāk par šo Pelēča darbu sk. raksta 2. sadaļā *Koncerti/Koncertveida skaņdarbi*.

mana, 1969) un 15. simfonija (*Symphonia ipsa*, 1972), Romualda Kalsona Otrā simfonija *In modo classico* (1968), Armanda Strazda *Laudamus* (1994) u. c. Ļoti bieži nosaukumā fiksēta skaņdarba saturiski tēlainā vai tematiskā iecere; šeit piemēri ir Pētera Barisona Otrā simfonija (*Romantiskā*, 1939), Jāņa Ivanova Sestā (*Latgales*, 1949), Artūra Grīnupa Piektā (*Kaugurieši*, 1961), Ādolfā Skultes Trešā (*Kosmiskā*, 1963), Paula Dambja simfonija *Manas dzimtenes gaita* (1976), Longīna Apkalna Trešā simfonija *Gaiziņš* (1985), Riharda Dubras simfonija *Apziņas rašanās* (1988), Georga Pelēča *Trīspadsmītā Londonas simfonija* (2000), Jāņa Dūdas *Nova sinfonia* (2003), Leona Amoliņa simfonija *Lettus* (*Latvieši*, 2008). Andris Vecumnieks oriģināli izmantojis t. s. *burtu* numerāciju (*Sinfonia A*, 1991; *Sinfonia B*, 2011), vienlaikus fiksējot katras kompozīcijas skaņaugstuma centru.

- Lai gan žanru sintēze nepieder pie spilgti izteiktām tendencēm, tomēr vairākās simfonijās tā atspoguļojas: četros skaņdarbu nosaukumos dažādās kombinācijās parādās simfonijas un koncerta jēdzieni (Tālivalža Ķeniņa Otrā simfonija *Sinfonia concertante*, 1967, un Astotā simfonija jeb *Sinfonia concertata*, 1986; Romualda Grīnblata Ceturtā simfonija jeb *sinfonia-concerto*, 1967; Andra Riekstiņa Otrā simfonija jeb *Symphonia concertant*, 2007). Turklāt šajās partitūrās autori dažkārt speciāli iekļauj vai izceļ kāda instrumenta partiju (-as). Piemēram, Tālivalža Ķeniņa *Sinfonia concertante* (1967) izcelta flauta, oboja un klarnete, viņa vēlākajā *Sinfonia concertata* (Astotajā simfonijā, 1986) – ērģeles. Šī komponista daiļradē sastopami arī tādi oriģināli žanru apvienojumi kā *Sinfonia ad fugam* (Sestā, 1978) un *Simfonija pasakaljas formā* (Septītā, 1980). Vienīgo skaņdarbu, kur simfonija apvienojas ar poēmu, latviešu mūzikā radījis Jānis Ivanovs (*Poema sinfonia* jeb Pirmā simfonija, 1933).

Šeit minēti visi galvenie simfonijas paveidi pirmās žanru kopas ietvaros. Taču uzmanību saista vēl kāds apstāklis. Reizēm (kaut arī ne vienmēr), ja simfonijai ir papildnosaukums, komponists iekļāvis partitūrā arī kādas šim žanram tradicionāli neraksturīgas atskaņotājpartijas. To vidū var būt balss (Tālivalža Ķeniņa Septītā jeb *Simfonija pasakaljas formā*, 1980 – mecosoprāns; Roberta Liedes Pirmā simfonija, 2000 – soprāns, mecosoprāns), koris (Jāņa Ivanova Ceturtā simfonija *Atlantīda*, 1941; Paula Dambja simfonija *Manas dzimtenes gaita*, 1976; Longīna Apkalna Otrā jeb *Novembra simfonija*, bez gada), balss un koris (Jāņa Kalniņa Otrā jeb *Svētlaimības simfonija*, 1950; Ādolfā Skultes Otrā simfonija *Ave Sol*, 1959; Artura Maskata Sim-

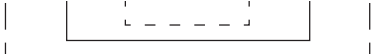
fonijs, 2000), teicējs (Romualda Kalsona Ceturtā simfonija *Jauni sapņi no vecām pasakām*, 1974), koris un teicējs (Jāņa Dūdas *Sakrālā simfonija*, 1998).

Ņemot vērā, ka pirmo simfoniju latviešu mūzikā 1887. gadā radījis Jāzeps Vītols, šī žanra attīstība statistiski hronoloģiskā rakursā atainojama šādi²:

2. tabula.

Simfonijas žanriskā attīstība statistiski hronoloģiskā rakursā

b. g.	19. gs.	1901	1911	1921	1931	1941	1951	1961	1971	1981	1991	2001	2011
4	1	2	4	5	8	15	15	28	32	21	16	12	1..



Kā jau izriet no šīs tabulas, simfoniju skaita kāpums bijis pakāpenisks, taču nepārprotams. Sākotnēji, 20. gadsimta 30. gados, sasniegts noteikts līmenis – astoņi skaņdarbi, pēc tam šis līmenis pārsniegts pat *lēcienveidā* – jau 15 skaņdarbi, un pieauguma tendence turpinājusies līdz 70. gadiem, kad tapis vislielākais simfoniju skaits – 32. Šo periodu var uztvert kā savveida virsotni žanra attīstībā latviešu mūzikā (protams, tikai kvantitatīvā aspektā). Interesanti pieminēt, ka laikposmi gan pirms, gan pēc šīs virsotnes iezīmē zināmu simetriju (sevišķi 50. un 90. gados).

2. Koncerti/koncertveida skaņdarbi (solo ar orķestri)

Otra žanra kopa aptver gan skaņdarbus, kurus komponisti viennozīmīgi apzīmējuši kā koncertus, gan sacerējumus soloinstrumentam un orķestrim, turklāt šis instruments ir speciāli izcelts (nosaukumā un partitūrā). Vispirms piedāvāju koncertu/koncertveida skaņdarbu žanra attīstībai veltītu tabulu, kas uzreiz iezīmē atšķirību no iepriekš raksturotās pirmās grupas.

² Šeit un turpmākajās tabulās saīsinājums *b. g.* nozīmē *bez gada* (respektīvi, skaņdarba sacerēšanas gads nav zināms).

3. tabula.

Koncertu/koncertveida skaņdarbu žanriskā attīstība
statistiski hronoloģiskā rakursā

Rašanās laiks	Skaņdarbu kopskaits	No tiem: Koncerti/ koncertveida skaņdarbi
b. g.	12	8/4
19. gs.	3	1/2
1901	3	0/3
1911	2	1/1
1921	7	5/2
1931	23	11/12
1941	16	7/9
1951	28	18/10
1961	20	16/4
1971	23	15/7
1981	22	18/4
1991	20+5	14+5/6
2001	21	15/6
2011	5..	5..

Kā redzam, arī šī žanru kopa attīstībā piedzīvojusi izaugsmi. Tomēr kopumā, salīdzinot ar simfonijām, veidojas atšķirīga attīstības likne. 20. gadsimta 30. gados sasniegtais līmenis vēlāk tikai variējas, bet ievērojami netiek pārsniegts, respektīvi, skaitliskais diapazons ir 23–28 skaņdarbi. Savukārt pašu koncertu sacerēšanas intensitāte būtiski pieaug kopš 30. gadiem (11 skaņdarbi), taču visražīgākie šai ziņā bijuši 50. un 80. gadi (katrā pa 18 koncertiem), kā arī 90. gadi (19 skaņdarbi, ja ņemam vērā arī Pelēča cikla *Oxbridge Brastfest* sešus koncertus).

Ja nodalām divas lielas grupas – koncertu kā pamatžanru un skaņdarbus ar soloinstrumentu –, tad iegūstam šādas proporcijas: no 205 (+5) skaņdarbiem 135 (+5) ir apzīmēti kā koncerti, savukārt cits nosaukums dots 70 kompozīcijām.

Koncertu grupā iekļaujas gan skaņdarbi, kuriem ir žanra tipizētais nosaukums, gan arī skaņdarbi ar līdzīgiem nosaukumiem, piemēram, *končertīno*, *poēma koncerts*, arī ar poētiskiem vai iztēlojošiem papildapzīmējumiem³.

³ Raksta turpinājumā koncertiem un koncertveida skaņdarbiem, kas sacerēti soloinstrumentam un simfoniskajam orķestrim, lielākoties norādīts tikai soloinstruments (-i).

- Kā vienu no žanru apakšgrupām var izcelt koncertus soloinstrumentiem, kur koncerts ir vienīgais nosaukumā pieteiktais žanrs. Lai gan izmantotie soloinstrumenti ir ļoti dažādi, tomēr prioritāte ir šajā žanrā tradicionāli visbiežāk lietotajiem: klavierēm (31 koncerts), vijolei (24 koncerti) un čellam (16 koncerti). Interesanti, ka pirmie skaņdarbi šajās apakšgrupās iezīmē savveida pretvirzi. Proti, pirmais čellkoncerts – Jurjānu Andreja *Concerto elegiaco* op. 11 (1889) – ir arī pirmais koncerts latviešu mūzikā kopumā; Jāzeps Mediņš ir pirmā vijolkoncerta (1911) autors; savukārt pirmie klavierkoncerti – Nilsa Grīnfelda (1927–1936) un Jāņa Mediņa (1932) skaņdarbi – radās krietni vēlāk. Vēl viens instruments, kas samērā bieži piesaista komponistu uzmanību, ir mežrags. Tam sacerēti astoņi koncerti, un pirmo no tiem radījis Jēkabs Mediņš (1949). Mazāk koncertu ir citiem instrumentiem: klarnetei (pieci: pirmo rakstījis Jēkabs Mediņš, 1948), fagotam (četri: pirmais tapis 1961, autors – Jēkabs Mediņš). Divi koncerti ir altam (Dmitrijs Kuļkovs, 1938), flautai (Ģederts Ramans, b. g.), obojai (Oļegs Barskovs, 1970), angļu ragam (Pēteris Vasks, 1989), trompetei (Jēkabs Mediņš, 1955), trombonam (Jēkabs Mediņš, 1964), koklei (Jēkabs Mediņš, 1952). Savukārt citiem instrumentiem ir tikai pa vienam koncertam, tomēr tie ir ļoti dažādi: komponistu uzmanības lokā bijis kontrabass (Alvils Altmanis, 2009), arfa (Jānis Ķepītis, 1938), marimba (Atis Stepiņš, 2002), ērģeles (Renāte Stivriņa, 2011) un alta saksofons (Ilze Arne, *Atvadas no Parīzes*, 2000). Jau šis īsais apskats ļauj noprast, cik liels nopelns latviešu koncertžanra attīstībā bijis brāļiem Mediņiem. Ne tik daudzveidīgu, bet īpatnēju atzaru veido koncerti diviem soloinstrumentiem (dubultkoncerti). Šajā apakšgrupā ir pieci koncerti dažāda tipa instrumentiem (Georga Pelēča Koncerts balalaikai un saksofonam, 1970; Guntara Geduļa Koncerts klarnetei un klavierēm, 1985; Tāļivalža Ķeniņa Koncerts vijolei un klavierēm, 1987; Andra Vecumnieka Koncerts saksofonam un klavierēm, 2002; Ilonas Breģes Trešais Rīgas koncerts *Teātris* obojai un čellam, 2011), kā arī divi koncerti vienādiem instrumentiem (Andra Vecumnieka Koncerts divām koklēm, 2007, un Koncerts diviem fagotiem, 2009). Vēl citu netipisku žanra risinājumu sniedz Tāļivalža Ķeniņa Koncerts pieciem sitaminstrumentālistiem (katrs no viņiem spēlē ap 10 instrumentu!) un orķestrim (1983), šo pašu tendenci pārstāv Andra Baloža Koncerts sitaminstrumentiem un orķestrim (2007).
- Otra žanru apakšgrupa iekļauj dažādu žanru apvienojumu, turklāt šī tendence izpaužas ļoti daudzveidīgi un aptver atšķirīgu laikmetu

mūziku. Vispopulārākā tomēr bijusi koncerta un poēmas sintēze – to apliecina trīs skaņdarbi (Jūlijs Sproģis, vijolkoncerts poēma *Zemgales koncerts*, 1926; Dmitrijs Kuļkovs, *Koncerts poēma* klavierēm, 1966; Ģederts Ramans, *Koncerts poēma* obojai un angļu ragam, 1982). Sastopama arī koncertbalāde (Leons Amoliņš, čellam, 1985), koncerts simfonija (Juris Karlsons, divām klavierēm, 2002) un koncerts rapsodija (Andris Riekstiņš, klavierkoncerts *Rhapsody in Pink*, 2006).

- Par koncertžanra atzariem uzskatāmi arī *concerto grosso* (Marģeris Zariņš, klavierēm un čembalo, 1968; Romualds Kalsons, trompetei un mežragam, 1977) un koncertīno *concertino* (Helmers Pavasars, vijolei, bez gada; Jānis Mediņš, divām vijolēm, 1961; Jāzeps Lipšāns, trompetei, 1967; Aivars Kalējs, klavierēm, 1971).
- Īpašs koncerta paveids saistīts ar orķestra lomas izcēlumu tai vai citā aspektā. Šeit minami gan koncerti tikai orķestrim (Imants Kalniņš, 1966; Ungars Savickis, 1984; Rihards Dubra, *Izgaistošo apvāršņu atklāšana*, 1991; Georgs Pelēcis, *Endorphin Music*, 2011), gan arī orķestrim ar kādu instrumentu (Pēteris Plakidis, orķestrim un klavierēm, 1975; Ilze Arne, *Atvadas no Parīzes* orķestrim un alta saksofonam, 2000). Viļņa Šmīdberga skaņdarbu klāstā ir *Koncerts simfonija* (1978).
- Latviešu mūzikā sastopami arī dažādi oriģināli koncertžanra interpretācijas paraugi. Vispirms, joprojām unikāla ir Pētera Plakida *Sasaukšanās* (koncerts solistu grupai un simfoniskajam orķestrim, 1977) – spilgts t. s. *telpiskās mūzikas* paraugs. Tepat jāmin Tāivalža Ķeniņa *Concerto da camera* nr. 2 (flautai un simfoniskajam orķestrim, 1983) – šajā gadījumā veidojas neparastas attiecības starp nosaukumā pieteikto kamerstilu un pašu orķestra sastāvu. Savukārt oriģināli iecerēts koncertu cikls ir Georga Pelēča *Oxbridge Brastfest* pūšaminstrumentiem (1996/1998). Tas ietver Pirmo koncertu – *Prologu* – mežragam, trompetei, trombonam un tubai, Otro – tikai tubai, Trešo – trompetei, Ceturto – mežragam, Piekto – trombonam un Sesto – *Epilogu*, kurā, līdzīgi kā *Prologā*, atkal apvienojas visi instrumenti.
- Īpašu grupu veido koncerti ar dažādiem mūzikas saturu konkretizējošiem papildnosaukumiem, sākot ar jau minēto Jurjānu Andreja *Concerto elegiaco*. Vēl šajā grupā ietilpst divi Jūlija Sproģa vijolkoncerti – *Zemgales* (1926) un *Vidzemes* (1936), divi klavierkoncerti ar vienādu nosaukumu *Bērnu koncerts* (Jānis Ķepītis, 1974, un Georgs Pelēcis, 1985), divi *in memoriam* tipa koncerti (Egīls Straume, obojas koncerts *Džordža Gēršvina piemiņai*, 1986, un Arturs Maskats, Čellkoncerts *Marijas Mediņas piemiņai*, 1992). Jāmin arī vesela virkne koncertu ar oriģināliem, neatkārtoti-

jamiem nosaukumiem. Izņemot Selgas Mences *Koncertu triptihu* angļu ragam (1979), tie visi pārstāv 21. gadsimtu (Imanta Ramaņa *The Rattler* jeb *Klaburčūska* fagotam, 2000; Alvila Altmaņa *Modus vivendi* altam, 2002; trīs Andra Dzeniša koncerti – *Stones and Veils* jeb *Akmeņi un plīvuri* mežragam, 2005, *Urban Translated* jeb *Pilsētas tulkots* klarnetei, 2008, un *Duālisms* klavierēm, 2010; Andra Vecumnieka *Fagotissimo!* diviem fagotiem, 2009; Kristapa Pētersona *Ligeija* klarnetei, 2011).

Koncertveida skaņdarbi apvienoti otrajā šīs žanru kopas sadaļā. To atšķirība no koncertiem ne vienmēr ir spilgti izteikta, galvenā iezīme – komponists akcentē skaņdarba nosaukumā kāda cita žanra prioritāti. Tā, piemēram, latviešu komponistu skaņdarbu klāstā ir astoņas svītas vai svītveida skaņdarbi solo un simfoniskajam orķestrim (Jēkabs Mediņš, kokļu ansamblim, bez gada; Arnolds Šturms, flautai, 1957; Mārģeris Zariņš, svīta klavierēm *Grieķu vāzes*, 1960; Alfrēds Tučs, mežragam, 1961; Imants Mežaraups, vijolei, 1985; Ilze Arne, koncertsvīta kokļu ansamblim *Senās Rīgas intermēdijas*, 2002; Jānis Ķepītis, pieci simfoniskie tēlojumi ar klavieru solo *Zvejnieku ciemā*, 1965; Jāzeps Lipšāns, *Četri kontrasti* saksofonam, 1968). Svītas žanrs vispār ir samērā populārs un sastopams gan skaņdarbos solo un kamerorķestrim (ap desmit kompozīciju), gan solo un pūtēju orķestrim (astoņi opusi). Starp citiem nosaukumiem var minēt, pirmkārt, apzīmējumus, kas mūzikas vēsturē jau dziļi iesakņojušies:

- variācijas – seši skaņdarbi⁴: Alfrēda Tuča *Tēma un variācijas* flautai, 1954; Jēkaba Graubiņa pasakalja *Pūt, vējiņi* mežragam, 1957; Jāņa Kalniņa *Tēma un variācijas* klarnetei un mežragam, 1957; Alfrēda Tuča *Variācijas par latviešu tautasdziesmu* akordeonam, 1972; Romualda Kalsona *Ostinato* čellam, 1976; *Simfoniskas variācijas* klavierēm, 1978;
- fantāzijas⁵ – Jāzepa Vītola *Fantāzija par latviešu tautasdziesmu* vijolei, ap 1908–1910; Tāļivalža Ķeniņa *Fantaisies concertantes* klavierēm, 1971; Jura Karlsona fantāzija klavierēm *Zvaigžņoto debesu balsis*, 2009;
- skerco (Jēkabs Mediņš, vijolei, 1940; Jāzeps Mediņš, čellam/vijolei, 1945);
- poēmas⁶ (Dmitrijs Kuļkovs, čellam, 1945; Mendelis Bašs, vijolei, 1955);

⁴ Tikpat populāras ir variācijas kamerorķestrim (deviņi skaņdarbi).

⁵ Samērā daudzo koncertveida fantāziju vidū prioritāti guvuši darbi soloinstrumentam ar simfonisko orķestri (kopskaitā seši); seko kompozīcijas soloinstrumentam ar kamerorķestri (trīs) un ar pūtēju orķestri (arī trīs).

⁶ Poēmu solo un simfoniskajam orķestrim nav daudz – tikai trīs (blakus jau nosauktajiem opusiem arī Jura Karlsona poēma *Ceļš*, 1993). Savukārt vairāk poēmu tapis solo un kamerorķestrim (četras), bet jo īpaši solo un pūtēju orķestrim (sešas).

- romances (Jāzeps Mediņš, pirmā ap 1901, otrā un trešā 1945, visas čellam; Jēkabs Mediņš, vijolei, 1945);
- rapsodijas (Jāzeps Vītols, vijolei, 1918; Pēteris Barisons, *Latvju rapsodija* klavierēm, 1945);
- balādes (Jānis Reinholds, vijolei, ap 1921; Jāzeps Mediņš, čellam, ap 1937; u. c.).

Ir arī virkne žanru, kas intensīvu attīstību gūst tieši 20. gadsimtā, jo īpaši *mūzikā*⁷ (Pētera Butāna *Koncertmūzika* vijolei, 1990). Atsevišķi žanri uztverami kā autora *zīme* – piemēram, Agrim Engelmanim ir trīs skaņdarbi klavierēm un orķestrim ar nosaukumu *Diafonija*: nr. 1 (1972), nr. 2 (1979) un nr. 3 (1996). Ir arī vairāki mūzikas vēsturē pazīstami žanri, kas tomēr nav raisījuši latviešu orķestra darbu autoros dziļāku radošo interesi, un katru no tiem pārstāv tikai pa vienam opusam (Jāzeps Vītola Melodija vijolei, ap 1887; Jāņa Kalniņa Humoreska fagotam, 1935; Jāzeps Mediņa Noktirne čellam, 1935; Jēkaba Mediņa Rondīno vijolei, 1939; Jēkaba Mediņa Valsis klarnetei, 1958; utt.). Visbeidzot, atsevišķu žanru grupu veido skaņdarbi ar oriģināliem programmatiskiem, dažbrīd ļoti poētiskiem nosaukumiem (Jēkaba Graubiņa *Romantiska dziesma* mežragam, 1934; Jāņa Mediņa *Kraukļu dzirnavās* vijolei, 1943; Maijas Einfeldes *Svinīgais dziedājums* trompetei, 1987; Pētera Plakiža *Vēl viena Vēbera opera* klarnetei, 1993).

3. Citu žanru skaņdarbi

Citu žanru skaņdarbi ir visizvērstākā žanru kopa kā simfoniskā orķestra (496), tā arī kamerorķestra (137) un pūtēju orķestra (125) kompozīciju klāstā. Tieši tāpēc svarīgi arī šajā plašajā grupā atrast kādas žanriskas prioritātes, kas atspoguļo kopējo attīstības dinamiku.

Simfoniskā orķestra jomā kā vispopulārākais žanrs izceļama svīta – šis vārds parādās 94 skaņdarbu nosaukumos. Agrinākais no tiem ir Jurjānu Andreja svīta *Latvju dejas* op. 3 (1882–1894), savukārt jaunākais – Imanta Kalniņa svīta *Rotāju, dancoju* (2011). Interesanti arī atzīmēt, ka svītas žanrs sevišķi populārs bijis pagājušā gadsimta 30. gados, kad to pārstāvējuši 32 skaņdarbi⁸.

⁷ Visai reti *mūzikas* rakstītas solo un simfoniskajam orķestrim (tikai divi skaņdarbi), toties citu orķestra veidu kontekstā šis žanrs parādās ļoti bieži (17 *mūzikas* solo un kamerorķestrim, septiņas – solo un pūtēju orķestrim).

⁸ Svītas žanrs ir populārs arī citās atskaņotājsastāva versijās: piemēram, kamerorķestrim ir 12 skaņdarbi ar nosaukumu *svīta* (un vēl pieci svītveida opusi), savukārt pūtēju orķestrim – piecas svītas.

Pats vārds *svīta* ļoti bieži sastopams gan nosaukumos (Volfganga Dārziņa *Spāņu deju svīta*, 1931; Jāņa Mediņa Svīta nr. 3 ar daļām *Kurzeme, Vidzeme, Zemgale, Latgale*, 1933), gan aprakstos/komentāros citam nosaukumam (Jāzeps Vitola svīta *Latvju lauku serenāde*, 1934; Paulas Līcītes svīta *Ziedi*, 1936; Pētera Barisona svīta *Bērniības rīti*, 1946; Artūra Grīnupa svīta *Prieks*, 1961; Romualda Kalsona svīta *Kāzu dziesmas*, 1979). Blakus šiem oriģināldarbiem jāmin svītas, kas veidotas no mūzikas izrādei (Jāņa Mediņa Svīta nr. 1 no baleta *Mīlas uzvara* un Svīta no operas *Uguns un nakts*, 1935) vai filmai.

Šajā skaņdarbu kopā iekļaujas arī svītveida cikli, kuru nosaukumos svīta nav minēta (Nilsa Grīnfelda *Ievads, Valsis un Deja*, bez gada; Tiklas Ilsteres *Trīs ainas*, 1976) vai arī uzsvērtā tautas mūzikas žanru klātbūtne (Longīna Apkalna *Piecas latviešu tautasdejas*, bez gada; Dmitrija Kuļkova *Trīspadsmit latviešu dejas*, 1948–1954; Alfrēda Tuča *Desmit latviešu tautasdziesmas*, 1977).

Interesanta ir vēl kāda svītveidības izpausme, kas faktiski iezīmē jaunu žanru latviešu simfoniskajā mūzikā. Tas ir portretu cikls, ko pārstāv Gundara Pones darbi *La Serenissima (septiņi venēciešu portreti)*, 1979–1981) un *Amerikāņu portreti* (pieci skaņdarbi, 1982–1984). Kā savveida *atbalss* šai idejai, gan ne vairs cikla ietvaros, jāmin Jēkaba Nīmaņa simfoniskais portrets *Poncijs Pilāts* (2009).

Visnotaļ populāri ir arī citi žanri – uvertīra, poēma, simfoniskais tēlojums, fantāzija, rapsodija u. c., šiem darbiem bieži doti arī poētiski nosaukumi. Bet ir arī ap 70 skaņdarbu, kuriem komponisti nav piedāvājuši skaidrojošus žanra apzīmējumus, ir tikai oriģināls nosaukums. Turklāt visvairāk šādu sacerējumu tapis, sākot ar 80. gadiem: skaņraži šajā periodā it kā *attālinās* no žanra apzīmējuma tradīcijām. Piemēru vidū jāmin Romualda Kalsona *Retrospekcija* (1980), Imanta Zemzara *Pēc Aitmatova lasījuma* (1981), Agra Engelmaņa *Logs* (1986), Indras Rišes *Mtamorfozes* (1990), Romualda Jermaka *Manu jaunu dienu zeme* (1991), Pētera Plakiža *Atskatīšanās* (1991), Imanta Mežaraupa *Reflections* (1992), Jura Karlsona *Dilstošā mēness zīmes* (1993), Rolanda Kronlaka *Under Pressure* (1996), Andra Dzeniša *Stanza III... innuendo* (2002), Ērika Ešenvalda *No neatminamiem laikiem* (2002) u. c.

Noslēgums

Rezumējot visu izklāstīto, piedāvāju trīs lielo žanru kopu (simfoniju, koncertu/koncertveida darbu un citu žanru darbu) kopēju hronoloģisko tabulu; tajā atspoguļots katras grupas kvantitatīvais īpatsvars gan latviešu

orķestra mūzikā kopumā, gan triju orķestra veidu (simfoniskā, pūtēju un kamerorķestra) kontekstā:

4. tabula.

Simfoniju (S), koncertu/koncertveida darbu (K) un citu žanru darbu (C/Ž) īpatsvars simfoniskā orķestra (S. O.), kamerorķestra (K. O.) un pūtēju orķestra (P. O.) mūzikā

gads	b. g.	1880	1901	1911	1921	1931	1941	1951	1961	1971	1981	1991	2001	2011
S	4	1	2	4	5	8	15	15	28	<u>32</u>	21	16	12	1..
K	12	3	3	2	7	23	16	<u>28</u>	20	<u>23</u>	22	<u>20+5</u>	21	5..
C/Ž	49	10	10	13	26	<u>118</u>	42	42	37	42	42	25	38	2..
S. O.	65	14	15	19	38	<u>149</u>	73	85	85	97	85	61+5	71	8..
S	1	-	-	-	-	-	-	2	3	<u>5</u>	3	3	1	1..
K	5	-	-	-	-	3	-	4	14	12	26	12	<u>55</u>	4..
C/Ž	8	2	1	1	1	8	2	1	9	7	18	19	<u>39</u>	2..
K. O.	14	2	1	1	1	11	2	7	26	24	47	34	<u>95</u>	7..
S	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	1	-
K	2	-	-	-	-	-	-	-	-	2	<u>6</u>	1	4	-
C/Ž	3	-	-	-	5	5	1	7	3	18	19	12	<u>46</u>	5..
P. O.	5	-	-	-	5	5	1	7	3	21	26	13	<u>51</u>	5..

Kā jau liecina tabula, trīs žanru kopas dažādos kontekstos attīstījušās nevienmācīgi. Tā, piemēram, **simfoniskā orķestra** ietvaros vispirms, 20. gadsimta 30. gados, optimālo *virgotni* sasniegusi *citu žanru* kopa (118 skaņdarbi; arī kopumā šim orķestra veidam 30. gados radīts visplašākais skaņdarbu klāsts, 149). Vēlāk šī kopa saglabā savu nozīmi latviešu mūzikā, tomēr skaņdarbu skaits būtiski mazinās. No 50. gadiem attīstības kulminācija (28 skaņdarbi) sasniegta arī *koncerta/koncertveida darbu* žanos. Savukārt *simfonijas* kvantitatīvās attīstības virsotne iezīmējas 70. gados (32 skaņdarbi).

Kamerorķestra iespējas latviešu komponistus interesējušas galvenokārt kopš 30. gadiem. Visvairāk *koncertu/koncertveida darbu* (57), kā arī dažādu *citu žanru* kompozīciju (36) šim sastāvam radīts 21. gadsimta pirmajā dekādē, šajā periodā ir arī lielākais kopējais skaņdarbu skaits (94). *Simfonijas* kamerorķestrim, līdzīgi kā pilnam simfoniskajam orķestrim, visbiežāk tapušas 20. gadsimta 70. gados (septiņi skaņdarbi).

Savukārt **pūtēju orķestrim** *simfonijas* radītas samērā reti. Šajā jomā toties vērojams, ka *koncerti/koncertveida darbi* (virsotne – seši opusi 80. gados) un

arī *citū žanru* sacerējumi (51 skaņdarbs 21. gadsimta pirmajā dekādē) kopš 70. gadiem arvien aktīvāk iekļaujas latviešu komponistu interešu lokā. Šim žanru kopām veltītā uzmanība nemazinās, bet arvien pieaug.

Panorama of the Genre of Orchestral Works by Latvian Composers: Statistically-Chronological Aspect

Elena Lebedeva

Summary

Orchestral music in Latvia has a long and interesting history. The first piece for symphony orchestra (Andrejs Jurjāns' *Symphonic Allegro*) is dated from 1880. The summary regarded the whole previous period of development, including 2011 year. This formed the basis for two information sources: released in 2009, the catalogue *Latvian Symphonic Music. 1880–2008 (2009)*, as well as the catalogue of works by composers of Latvian Music Information Centre. On the one hand, the proposed review is founded on the grouping of works based on the type of orchestra: works for wind, chamber and symphony ones. On the other hand, works for symphony orchestra are divided into symphonies (in the tables given in the article they are marked by S) and, relatively speaking, non-symphonies (primarily works with any name – other genres, letters C/Ž). A genre of concert (K) is selected in a separate group. Each group has its internal differentiation of the genre.

An overall picture of orchestral music development in Latvia is shown in the 1st table. In its turn, the chronological perspective is mainly seen in decades, and in the beginning there are always works, with no indication of the writing time. If you refer to each of the three orchestral groups, you can see the dynamics of each genre and as a whole to this group.

The main attention in the summary is given to works for symphony orchestra; two other groups are viewed as a context.

In reviewing the symphonies (167, 7 of them are lost, incomplete or scores exist only in a manuscript) some of the features of this group of works are marked out. In particular, in Latvian music for symphony orchestra, sinfonietta is a rare genre – there are only 4 opuses with this title, but quite often we see all sorts of additional names (38 pieces) from symphonies – as a more traditional and original; there are several examples of genre synthesis occurring (*sinfonia-concerto*), but there are also individual solutions in this regard (*symphony in the form of a passacaglia, poema sinfonia*). The 2nd

table provides the statistics in the development dimension of the symphony in music of Latvian composers.

The 3rd table shows the development of the concert and other works for solo instrument and orchestra. In addition in this group of works quantitative factor is considered in connection with one or several soloing instruments, interaction with other genres (*concerto-poem*, *ballad-concert*, *concerto-rhapsody*), separate subspecies (*concerto grosso*, *concertino*, *concerto for orchestra*), original solutions in this genre group are also distinguished. Among concert type pieces the most common variants of the genre (orchestral suite, variations, image, poem, rhapsody and others) are considered as well as the more individual ones.

Finally, the third largest group of works for symphony orchestra consists of other compositions, which do not belong to the first two groups. Among them, particular attention is paid to the genre of the suite and its development in the works of Latvian composers.

Concluding the summary, the generalized 4th table is given combining works, as having a different orchestral composition (for symphony orchestra, chamber orchestra and wind-band) as well as their division into three previously marked groups (symphony, concerto and other genres) in their chronological development.

Literatūra un citi avoti

Latvian Symphonic Music 1880–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1880–2008 (2009). Catalogue/Katalogs. Project initiator and manager Ilze Šarkovska-Liepiņa / Projekta iniciatore un menedžere Ilze Šarkovska-Liepiņa. Rīga: Latvian Music Information Centre / Latvijas Mūzikas informācijas centrs
Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (30.06.2012.)

Latviešu klavieru trio pirmsākumi kamer muzicēšanas tradīciju attīstības kontekstā

Mag. art. Līga Pētersone

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Ievads

Kā jau zināms, 19. gadsimta otrā puse Latvijā bijusi iezīmīga ar nacionālās atmodas kustību un strauju latviešu kultūras izaugsmi. Zinātniskajās publikācijās ir daudzpusīgi raksturoti šī laikmeta procesi literatūrā (piem., Hausmanis 1998: 111–180) un tēlotājmākslā (piem., Grosmane 1998: 116–153); savukārt plašākais pētījums, kas pretendē uz mūzikas dzīves apskatu visā tās daudzveidībā – Jēkaba Vītoliņa un Lijas Krasinskas *Latviešu mūzikas vēsture* (Vītoliņš, Krasinska 1972) – tapis pasen un, kā jau tolaik neizbēgami, padomju ideoloģijas zīmē. Dažādu procesu kopainā tas kamer muzicēšanas norises īpaši neizceļ un iezīmē tikai garāmejojot, īsās izkļiedētās piezīmēs. Arī turpmāk pētnieki latviešu kamer muzicēšanas pirmsākumiem pievērsušies vien epizodiski (piem., Fūrmane 1997: 160–162; Žune 2011: 141–146). Tas arī ir saprotams, jo šī koncertdzīves joma gluži objektīvu iemeslu dēļ nacionālās atmodas laikmetā neguva, piemēram, dziesmu svētku kustībai līdzīgu popularitāti un vienmēr atradās citu, vērienīgāku mūzikas norišu ēnā. Un tomēr – kamer muzicēšanai jau kopš 19. gadsimta beidzamās trešdaļas bija sava nozīme latviešu kultūrvidē, savs mūziķu un uzticamo klausītāju loks. Tāpēc rodas jautājums: vai un kā tajā izpaudās nacionālās atmodas atbalsis un, ja izpaudās, kā tās iespaidoja vienu no šīs jomas būtiskākajiem atzariem – klavieru trio?

Raksta mērķis ir meklēt izsmeļošu atbildi uz minētajiem jautājumiem. Šajā nolūkā pētījumā tiks nodalīti vairāki laikposmi, kas raksturo klavieru trio pakāpenisko ienākšanu latviešu mūzikas dzīvē:

- 19. gadsimta 60.–90. gadi. Kamer muzicēšanas asni latviešu kultūrvidē – augsne klavieru trio spēles tradīciju attīstībai;
- 20. gadsimta sākums. Bētiņa trio darbība kā pirmā kulminācija latviešu klavieru trio muzicēšanas vēsturē;
- Pirmā pasaules priekšvakars un kara laiks. Jaunas tendences koncertdzīvē un to ietekme uz klavieru trio muzicēšanu.

19. gadsimta 60.–90. gadi. Kamermuzicēšanas asni latviešu kultūrvidē – augšne klavieru trio spēles tradīciju attīstībai

Par latviešu koncertdzīves pirmsākumu uzskatāma 19. gadsimta 60. gadu nogale. Tieši tolaik, pēc mūzikas vēsturnieku sniegtajām ziņām (Vitolīņš, Krasinska 1972: 168), sarīkots pirmais latviešu mākslinieku vokāli instrumentālais laicīgais koncerts (9.05.1868.¹), kas atspoguļots Rīgas presē. Jo īpaši regulāri šādi pasākumi kļūst pēc 1868. gada 10. novembra, kad dibināta Rīgas Latviešu biedrība (turpmāk RLB) – senākā oficiālā latviešu sabiedriskā organizācija, kas pulcē ap sevi inteliģenci un ir galvenais nacionālās kultūras balsts.

Preses materiāli liecina, ka pati koncertu ideja ir jaunums tālaika latviešu sabiedrībai. Zīmīga šai ziņā ir laikraksta *Latviešu Avīzes* publikācija (1870), kuras autors Kārlis Bertrams skaidro koncerta jēdzienu; viņš pauž savu un, iespējams, arī plašākā sabiedrības lokā izplatītu skatījumu, kas mūsdienās varētu šķist paradoksāls. Rakstā lasāms:

[..] *kad dziedāšana viena pate bez kādas citas mūzikas top uzvesta, tad tas nav īsti koncerts saucams; bet citi to tomēr nosauc par dziedāšanas koncerti. [..] Līdz šim latvieši no tam vēl nekā nezināja, tikai beidzamā laikā tas pie viņiem sācis pamosties un tāpēc kā cerams uz priekšdienām vairāk izplauks, kad tiem īstus koncertus reiz uzvedīs* (Bertrams 1870).

Tieši pašu koncertu novitātes dēļ 60.–90. gadu presē liela vērība veltīta procesam, ko varētu dēvēt par publikas muzikālu izglītošanu: jaunajos apstākļos tā ir objektīvi nepieciešama, jo daudz kas klausītājam ir vēl nepazīstams, līdz ar to arī neizprotams un pat garlaicīgs. Tāpēc *vairāk izglītotā publika* (Aglis 1894a) regulāri tiek aicināta rādīt citiem priekšzīmi aktīvākā koncertu apmeklējumā. Nereti izskan arī mudinājumi koncertu organizatoriem pilnveidot savu darbu gan repertuāra, gan atskaņotājsastāvu izvēlē, turklāt galvenais arguments atkal ir rūpes par klausītāju: centieni panākt, lai koncerta apmeklējums viņam nav pirmais un pēdējais šāda veida notikums. Piemēram, vienā vakarā nevajag iekļaut divus Bēthovena opusus (30 un 40 minūtes garus), jo *klausītājiem tas ir par daudz*, uzskata Ādams Ārgalis (pseidonīms *Ad. Agls*) – viens no 19. gadsimta nogales aktīvākajiem mūzikas kritiķiem (Aglis 1894a).

Analizējot atsauksmes par 60.–90. gadu latviešu koncertiem, jāsecina, ka sākumperiodā tās drīzāk ir lakoniskas atskaites par to, cik kuplā skaitā

¹ Šeit un turpmāk visas datumu norādes sniegtas atbilstoši tālaika Krievijas impērijā prioritārajam vecajam stilam.

publika šo pasākumu ir vai nav apmeklējusi un kas tajā atskaņots. Par mākslinieku sniegumu visbiežāk lasāmas vien dažas īsas piezīmes *patika* vai *vislabāk patika* līmenī (negatīvu atsauksmju tolaik ir maz, kas liecina, ka latvieši paši centās saudzēt savu vēl tikai dzimstošo mākslu). Šajos aprakstos gandrīz neparādās vērtējums, tādēļ tos grūti nosaukt par recenzijām. Tomēr tās ir neatsverams latviešu atskaņotājmākslas sākumposma izpētes avots – lūk, ilustrācijai viens no pirmajiem šāda veida rakstiem:

Svētdien tai 22 mercī deva Latviešu labdarišanas biedrība dziedāšanas koncerti. Dziedātas tika pavisam 11 dziesmas. Programma bij ļoti patīkami sastādīta, jo viņa bij raiba. Tur dziedāja Rīgas labdarišanas biedrības jaukts koris, Mielēna lēģerplača jaukts koris, tad abi kori kopā, dziedāja divi kundzenes solodziesmas un dziedāja trīs kungi solodziesmas. Dziedāšana gāja caur caurim labi, bet īpaši, kā likās, patika solodziesmas. Pēdīgi vēl viens biedris spēlēja uz klavierēm, ar lielu izveicību, kādu fantāziju. – Jānožēlo, ka šai reizē ne visai daudz klausītāju bija atnācis un labdarišanas biedrība par saviem pūliņiem un izdošanām tik maz ienākšanu būs panākuse (Koncerte 1870).

Šis īsais rakstiņš trāpīgi atklāj vairākas iezīmes, kas raksturo 19. gadsimta 60./70. gadu latviešu koncertdzīvi kopumā:

- koncerta kodols ir kora dziedājums. Šai ziņā būtiska nozīme ir Jūlija Purāta (1835–1897) vadītajam Rīgas Latviešu labdarības biedrības korim (dib. 1868, sākotnējais nosaukums *Rīgas koris*), kura sniegums 60. gadu nogalē un 70. gados ir visai regulāra latviešu koncertdzīves sastāvdaļa²;
- tomēr jau kopš paša sākuma organizatori cenšas līdzās kordziedājumam sniegt arī citu žanru mūziku, ko klausītāji novērtē (jau citētājā rakstā – *Programma bij ļoti patīkami sastādīta, jo viņa bij raiba*). Arī te lielāka vieta gan atvēlēta vokālajai mūzikai (solodziesmām, kas klausītājiem, pēc kritiķa liecības, visvairāk patīk), taču neiztrūkstoša vieta ik koncertā ierādīta arī instrumentālajai kamermūzikai, šajā gadījumā – klavieru fantāzijai;

⁸⁰ Piemēram, arī 1869. gada 12. novembra *Baltijas Vēstneša* numurā anonīms recenzents izsaka īpašu pateicību Purātam, uzsverot: lai arī kora un solo dziedātāji, kuri piedalās koncertā, ir diletanti un tādēļ par viņu izpildījumu *neklājas nekādu spriedumu taisīt*, tomēr bargai kritikai tāpat neesot vietas, jo priekšnesumi Purāta kunga vadībā ir sagatavoti rūpīgi un gandrīz visi koncerta numuri jāatkārto otrreiz (*Koncerte* 1869).

- koncertu rīkotāju entuziasms jo augstāk vērtējams tāpēc, ka publikas atsaucība, kā lasām, nav liela; sekojošais izklāsts apliecinās, ka tas attiecas arī uz vairākiem vēlāk rīkotajiem Rīgas latviešu koncertiem;
- koncerta dalībnieku vidū dominē nevis profesionāli mākslinieki, bet vārdā nenosaukti amatieri (citētajā rakstā – *divi kundzenes, trīs kungi un viens biedris*).

Pēdējais apakšpunkts rosina iezīmēt otru faktoru, kas paralēli un reizēm arī neatkarīgi no RLB aktivitātēm stimulē kamermūzikas tradīciju attīstību: tā ir amatieru un mājas muzicēšana, kas šī laikmeta latviešiem – vismaz pilsētā un pārticīgākajos slāņos – vairs nav sveša. Tā attīstās vācbaltu kultūras ietekmē; šai ziņā iezīmējas sasauce arī ar citām tendencēm, piemēram, vācu valodas kā ģimenes valodas izvēli turīgu latviešu (vai jauktā latviešu/vācu) vidē. Tieši šādā vidē uzauguši nākamie komponisti Alfrēds Kalniņš (plašāk sk.: Klotiņš 1979: 14–22) un Jāzepts Vītols. Pēdējais savās atmiņās veltījis nozīmīgu vietu agrā jaunībā gūtajai amatiermuzicēšanas pieredzei – kopspēle ar draugiem un domubiedriem sniegusi brīnišķīgu iespēju *dziļi mietpilsoniskajā* Jelgavā iepazīties ar Karla Dītersdorfa, Jozefa Haidna, Volfganga Amadeja Mocarta, Ludviga van Bēthovena u. c. komponistu stīgu kvartetiem (Vītols 1988: 44).

Svarīgi atzīmēt, ka Vītols savu māksliniecisko gaitu sākumposmā spēlējis ne tikai altu stīgu kvartetā, bet arī klavieru partiju trio sastāvā. Viņa jaunības atmiņās ietverta interesanta, ar humoru aprakstīta epizode par vērienīgi ieceļoto, bet *izgāzušos* klavieru trio koncertturneju (1880), kas veikta kopā ar vienaudžiem Rūdolfu Vanahu (Vanagu) un Nikolaju Alunānu³. Pēdējā vārds šai sakarā piesaista īpašu uzmanību, jo latviešu mūzikas vēsturē Alunāns iegājis kā pirmā klavieru trio autors. Diemžēl šis skaņdarbs nav saglabājies, un nav arī izdevies uziet presē jēlkādus materiālus par tā atskaņojumu – ir vienīgi Straumes Jāņa liecība, kas rosina domāt, ka vairākus gadus pēc komponista nāves, ap 1926. gadu, trio vēl bijis pieejams: *Muzikālās aprindās*

³ Visi trīs devušies koncerteļojumā pa vairākām Latvijas un Lietuvas pilsētām; programmā blakus Friderika Šopēna, Henrika Veņavska un Franča Šūberta kompozīcijām iekļauts arī Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Trio *c moll* op. 66; kā interpreti minēti Vītols (klavieres), Vanahs (vijole) un personāžs ar īpaši skanīgu, publikas piesaistīšanai piemērotu vārdu – K. Buhenrode (čells). Jāatzīst gan, ka Vītols šo turneju nosaucis par dēku un priecājas, ka tā tikusi rīkota stingrā slepenībā un pēc tam *ar gudru prātu noklusēta*, jo neviens no turnejas koncertiem tā arī nav noticis un, kā izrādās, arī čellista Buhenrodes tēls bijis izdomāts – čellu patiesībā vajadzējis spēlēt Alunānam (Vītols 1988: 49).

circulē arī kāds instrumentāls sacerējums "trio" par latv. tautas dziesmām; sava retuma dēļ ievērojams un glīti izstrādāts darbs (Straumes Jānis 1926: 76). Katrā ziņā ir pamats pieņēmumam, ka šīs kompozīcijas tapšanā auglīga ietekme bijusi jaunībā koptajai mājas muzicēšanai – nodarbei, kurai Alunāns labprāt pievērsies Jelgavā, Jāzepa Vītola un citu domubiedru sabiedrībā.

No vienas puses, mājas un amatiermuzicēšana, no otras – nacionālās atmodas kustība un ar to saistītā straujā kultūras dzīves attīstība: tie bija galvenie faktori, kas ietekmēja arī latviešu kamer mūzikas tradīciju veidošanos un pamazām gatavoja augsni klavieru trio ienākšanai latviešu koncertdzīvē. Tā datējama ar 1894. gadu. Tieši tad publikai sevi piesaka ansamblis, kura sastāvā muzicē latviešu vijolnieks **Jēkabs Ozols** (1863–1902), viņa dzīvesbiedre, franču cilmes pianiste **Berta Ozola-Gijo** (*Guyot*, 1870–?) un čellists **K. Kohs** (*K. Koch*)⁴. Ansamblis debitē 1894. gada 9. februārī Rīgas Latviešu Labdarības biedrības 25 gadu pastāvēšanas svētkos, atskaņojot Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Klavieru trio *d moll* op. 49; taču par šo raibas programmas pasākumu plašākas recenzijas presē neatrodam, vien informatīvus ziņojumus. Toties mazliet vēlāk Ozols nesen (1888) dibinātās RLB Mūzikas komisijas paspārnē uzsāk triju koncertu ciklu – t. s. *k l a s i s k ā s m ū z i k a s v a k a r u s*. Dalībnieku vidū ir vairāki solodziedātāji, Rīgas Latviešu Dziedāšanas biedrības koris, kā arī jau iepriekš minētais klavieru trio ansamblis.

Repertuārā iekļauta tikai 19. gadsimta mūzika, un šai ziņā mūziķi pat izpelnās recenzenta Oskara Šepska pārmetumu: *Kādēļ Mūzikas komisija šos vakarus gan nosauc par "klasiskās mūzikas" vakariem? Pirmā vakarā bija programmā tikai viena pate maza dziesmiņa no klasiska komponista. Arī aizvakar tikai sonāte un [Bēthovena] trio bija klasiska, visa cita no romantiķiem, izņemot Čaikovski* (Šepskis 1894d). Protams, Čaikovska nošķirums no romantiķiem neatbilst mūsdienu priekšstatiem par šo komponistu. Taču jāatceras, ka Čaikovskis bija miris tikai pirms dažiem mēnešiem (1893. gada 6. novembrī) un acīmredzot daudzu tābrīža klausītāju uztverē pārstāvēja laikmetīgo, tagadnes mākslu, kamēr romantisms viņu izpratnē saistījās jau ar dziļāku pagātņi.

⁴ Diemžēl sīkākas ziņas par šo mūziķi pagaidām nav izdevies atrast. Iespējams, viņš bijis Rīgas Pilsētas (Vācu) teātra orķestra mākslinieks.

Pirmais ansamblja koncerts notiek 1894. gada 16. februārī RLB nama zālē. Blakus kora, klavieru un vokālajiem darbiem tovarak izskan Čaikovska trio *Liela mākslinieka piemiņai a moll* op. 50. Oskars Šepskis atzīst, ka priekšnesumi izdevās *it labi, tikai mazā skaitā ieradusies publika nezināja iesākumā, kā izturēties pret neparasto mūziku, kura prasa no klausītāja daudz saprašanas* (Šepskis 1894c). Otrais koncerts tiek sarīkots 1894. gada 24. martā, un tajā spēlēto Bēthovena trio *Es dur* op. 1 nr. 1 recenzents uzskata par vienu no spilgtākajām vakara virsotnēm: *Vislabāki izdevās trio, spēlēts no Ozol-Gijo kdzes, Ozola un Koha kģiem un solo dziesma soprānam* (Šepskis 1894d). Taču koncerta rīkotāji izpelnās kritiku par pārlietu nopietnu, latviešu publikas uztverei nepiemērotu programmu: *Pie tādiem koncertiem būtu jāvēlas, ka nespēlētu vienā vakarā sonāti un trio no Bēthovena. Publika, kura lielākā skaitā bija ieradusies, vēl caur tādu nopietnu mūziku par daudz nogurdināta un zaudē uz tālākiem tā nosauktiem klasiskās mūzikas koncertiem interesi* (Šepskis 1894d). Ka tā tiešām ir, to apliecina arī cita recenzenta, Ādama Ārgaļa, atsauksme par pēdējo no trim klasiskās mūzikas vakariem, kas izskan 1894. gada 27. aprīlī (līdzās citiem darbiem spēlēts Kamila Sensānsa Klavieru trio *F dur* op. 18). Šis raksts ietver savveida socioloģiskas pārdomas:

Koncerti, kuros Haidna Pasaules radišana tika uzvesta, bija gan labi apmeklētīši, turpretim visi trīs klasiskās mūzikas vakari bija īsti maz klausītāju sapulcinājuši. Kad jautājām, kāds iemesls šādai vājai apmeklēšanai, tad dabūjām dzirdēt daž nedažādus iemeslus: vieni saka, ka ieejas maksa par augstu; otri, ka šie vakari par ātru viens pēc otra sekojuši; trešie, ka programmās vajadzētu vairāk dažādības, kā arī vairāk izdarītāju spēkus pievilkt; citi nav mierā, ka visos šos vakaros nav ne vienas solo dziesmas pa latviski dziedātas, un daži, ka vēl Latviešiem nav diezgan publikas, kas šādu nopietnu mūziku prot cienīt. Kā rādās, tad pēdējais iemesls gan būs tas svarīgākais, jo ne vien starp Latviešiem ir maz šādas mūzikas cienītāju, bet arī pie citām tautām, kuras gan skaita ziņā, gan pārticībā un izglītībā Latviešus pārspēj (Agl 1894b).

Komentējot var piebilst, ka recenzenta minētā tendence nav raksturīga viņa laikmetam vien – problēmu un aktualitāšu loks, kas skar kameramūzikas atskaņotājus, koncertu organizētājus un to klausītājus, līdz mūsdienām īpaši

⁵ 1894. gada 6. janvāra koncertā izskan Haidna oratorija *Pasaules radišana*, ko iestudējis RLB kapelmeistars Ozols. Atsauksmes presē liecina, ka koncerts guvis lielu publikas atsaucību un atšķirībā no orķestra *raibā* snieguma demonstrējis iepriekš vēl nedzirdētu kora un solistu atskaņojuma kvalitāti (Šepskis 1894a, 1894b).

nav mainījies. Tomēr visos laikos bijuši arī *izredzētie* – mākslinieki, kas spējuši pārvarēt žanra ārējo *nepateicību*, šķietami šauru, elitāro ievirzi un raisīti sajūsmu plašā publikā. Ozola trio tas pagaidām vēl nav izdevies.

Par ansambļa dalībniekiem daudz atsauksmju nav saglabājies. Ārgalis, recenzējot Sensānsa Trio atskaņojumu, raksta, ka mūziķi spēlēja ar *parasto dedzību un prašanu* [...] un it kā *sacensībā raudzījās savā partijā viens otru pārspēt* (Aglis 1894b). Kā ansambļa dvēseli un vienotāju viņš izceļ pianisti. Piemēram, Bēthovena Trio *Es dur* op. 1 nr. 1 sniegunā *galvenais nopelns piekrit Ozola kdzei, kura ar lielāko akuratesi savu grūto partiju izveda. Bet arī Ozola un Koha kgi ļoti apzinīgi spēlēja* (Aglis 1894a). Šepskis īpaši atzīmē pianistes *skaidro klavierspēli* (Šepskis 1894c). Šie atzinības vārdi acīmredzot nav nejauši, jo Ozolai-Gijo, atšķirībā no viņas dzīvesbiedra Jēkaba, bijusi nopietna profesionālā izglītība instrumenta spēles jomā – viņa savulaik beigusi Parīzes konservatorijas klavieru klasi (Breģe 2001: 142).

Ozola paliekošākais nopelns ir viņa lielais organizatoriskais veikums – pati *klasisko koncertu* cikla ideja un tās īstenojums, par ko raksta arī Šepskis: *Tiešām jāpriecājas, ka caur Ozola kunga darbošanos Rīgas Latv. biedrībā nāk veselāks gars mūzikas ziņā un šis ar laiku gan izplatīsies pār visu Latviju* (Šepskis 1894d). Kā atskaņotājmākslinieks Ozols acīmredzot bijis drīzāk ansambļa mūziķis, nevis solists virtuozs – to apliecina, piemēram, Šepska atsauksme par viņa spēles mazo, plašākai zālei nepiemēroto toni, atskaņojot Bēthovena *Kreicera sonāti* (Šepskis 1894d). Cits kritiķis, Vīgneru Ernests, izceļ Ozola spēles smalko niansētību (Vīgneru Ernests 1891).

Savukārt Jāzepa Vītola rakstītais par šo vijolnieku atklāj svarīgu, tālaika latviešu atskaņotājmākslai, iespējams, kopīgu problēmu – daudzi no pirmajiem latviešu mūziķiem bērnībā un agrā jaunībā nebija profesionāli pareizi ievirzīti un, neraugoties uz entuziasmu un apdāvinātību, tas negatīvi ietekmēja viņu sasniegumus (atcerēsimies paša Vītola likteni Leopolda Auera stīgu kvarteta klasē!):

Ozols bija raksturīgs tolaiku provinces upurs. Tikai ar 16 gadiem vijoli rokās tvēris viņš (neveikla pasniedzēja gatavots) apm. 21 g. vecs vēl iešmauca konservatorijas vijoles klasē. Bet drīzi viņam bija jāpārliedzinās kā jau sacietējušās dzīslas vairs nepadevās nekādai lai cik ciešai gribai. [...] ieteicu viņam

⁶ Apzinoties nepilnības savā alta spēlē, Vītols sevi paškritiski dēvējis par *bračista vāju kopiju* (Vītols 1988: 44). Savās atmiņās komponists ar skumju humoru atceras, kā 1880. gadā Auers izmetis viņu no stīgu kvarteta klases, tā netieši norādot uz viņa altista karjeras bezperspektivitāti; tomēr Auers bijis labvēlīgs pret Vītola komponista darbību un vēlāk piedalījies arī viņa Stīgu kvarteta atskaņojumā (Vītols 1988: 62, 63).

kandidēt uz Rīgas Latv. teātra atbrīvojošos kapelmeistara vietu: šeit viņa vadībā ātri uzplauka sevišķi Rīg. Dziedāšanas biedrība, viņa aizrautība aizrāva kori, sildīja klausītājus (Vītols 1947).

Pēc trim klasiskās mūzikas vakariem ziņas par šo ansambli presē vairs nav atrodamas. Iespējams, darbības pārtraukšanu stimulē arī Ozola pievēršanās diriģenta karjerai, kurā viņš gūst krietni lielāku atsaucību nekā kameramūziķis: 1895. gada IV dziesmu svētkos Rīgas dziedāšanas biedrības vīru un jauktais koris viņa vadībā izcīna dziesmu kara pirmās godalgas. Savu tiesu laika prasa arī darbošanās Rīgas Latviešu teātra kapelmeistara amatā (jau no 1891).

Rezumējot Ozola trio darbības apskatu, jāsecina: kaut arī šī ansambļa koncerti nav bijuši kupli apmeklēti, patiesiem kameramūzikas interesentiem tie spēja sniegt vērtīgus iespaidus. Pozitīvi jāvērtē fakts, ka mūziķi pievērsās ne vien klasikai, bet arī samērā nesen tapušiem skaņdarbiem: piemēram, Čaikovska trio *Liela mākslinieka piemiņai* sacerēts 1882. gadā, tātad divpadsmit gadus pirms *klasiskās mūzikas vakariem*. Tādējādi, lai arī Ozola trio darbība bijusi īslaicīgam zibsnim līdzīga, savas neilgās pastāvēšanas gaitā ansamblis inesis svaigas vēsmas vietējā koncertdzīvē.

20. gadsimta sākums. Bētiņa trio darbība kā pirmā kulminācija latviešu klavieru trio muzicēšanas vēsturē

20. gadsimta pirmajā desmitgadē Rīgas latviešu mūzikas vide, salīdzinot ar kameramuzicēšanas pirmsākumu periodu, ir mainījusies. Nozīmīgi augusi koncertrecenziju kultūra latviešu presē – atsauksmes par koncertiem kļuvušas krietni izvērstākas, iezīmīgas ar tēlainu literāro valodu⁷ un izsmēlošu faktoloģisko materiālu, bet, pats galvenais, ietver arī analītisko sadaļu. Runājot par laikmeta noskaņas dvesmu, ko ar interesi cenšas uztvert mūsdienu lasītājs, varam konstatēt: līdzās nacionālās atmodas idejām sevi arvien biežāk piesaka arī citas, kas tiecas aktualizēt ne tik daudz latvisko savdabību, cik iekļaušanos modernās Eiropas procesos. Piemēram, 19./20. gadsimta mijā ļoti populāras bija dekadences idejas – par to lomu latviešu literatūrā plašāk raksta Maija Burima (Burima 2011: 35). Un šai kontekstā interesanti, ka dekadences jēdziens vairākkārt parādās arī gadsimta sākuma mūzikas kritikā – tā Pāvils Gruzna piemin *dekadansa stīlu* saiknē ar jaunu stīgu instrumentu būves paņēmieni (Gruzna 1907). Savukārt Emīls Dārziņš dekadences jēdzienu attie-

⁷ Zīmīgi, ka šajā periodā mūzikas kritikā intensīvi darbojas ne vien komponisti (Emīls Dārziņš u. c.), bet arī rakstnieki (Pāvils Gruzna u. c.).

cina tieši uz klavieru trio jomu – rakstot par Bēthovena trio *D dur* op. 70 nr. 1 *Largo* daļu Bētiņa trio sniegumā, kritiķis secina: viņš nezinot nevienu citu skaņdarbu, kur Bēthovens parādītos tik dekadentisks, šī daļa, viņaprāt, atgādina *Dance macabre* un Edgaru Po (Dārziņš 1907). Tas liecina, ka Rīgas latviešu kultūrvidē cenšas neatpalikt no aktuālajām tendencēm Eiropā. Līdzīgi kā iepriekš, joprojām presē parādās raksti, kas izglīto koncertapmeklētājus, un zīmīgi, ka tagad tie skar ne vien žanus, kas orientēti uz plašāku atskaņotāju un klausītāju loku (opera, simfoniskā mūzika), bet arī kamermūziku – tiek skaidrots kamermūzikas jēdziens, tās vēsture un attīstības posmi, kā arī analizēti iemesli publikas vāļajai interesei par kamerkoncertiem (*Māksla un mākslinieki* 1906: 40).

Arī 19./20. gadsimta mijā latviešu mākslinieki kamermuzicēšanai nododas galvenokārt koncertos ar jauktu programmu. Īpaši šai ziņā jāizceļ RLB Mūzikas komisijas rīkoti ikgadējie *rudens koncerti* (1891–1913). Tie arvien ietver gan kordziedājumu, gan solo un ansambļa priekšnesumus, turklāt, atšķirībā no *klasiskās mūzikas vakariem*, bagātīgā klāstā iepazīstina ar jaunāko latviešu mūziku. Šāda repertuāra izvēle, iespējams, arī noteikusi klausītāju lielo atsaucību – to atspoguļo, piemēram, kāda *Dienas Lapas* recenzija (1900):

Pēdējā vietīņa izpārdota, liels gaisa un sajūsmības karstums zālē – mūsu teicamākie mūzikas mākslinieki uz skatuves paaugstinājuma: tās ir parādības, kas pēdējos gados augusta mēnesī atjaunojas ar tādu noteiktību, ka viņus vai kalendārī varētu iezīmēt kā iepriekšsludinājumu (Latviešu biedrības Mūzikas komisijas koncerts 1900).

Rudens koncertu dalībnieku vidū ir arī vēlāk slavenie Bētiņa trio mūziķi – pianists **Ludvigs Bētiņš** (1856–1930, debija *rudens koncertā* 23.08.1892.) un čellists **Oto Fogelmanis** (1876–1926, debija, attiecīgi, 23.08.1898.). Trio sastāvā viņi sāk spēlēt 1906. gadā, un līdzās abiem latviešu māksliniekiem šajā ansambli iesaistās čehu vijolnieks **Vaclavs Nedela** (1878–?). Gan Bētiņš, gan Fogelmanis beiguši Pēterburgas konservatoriju (Bētiņš – Teodora Lešeticka klavieru klasi un Luija Homiliusa ērģelklasi, Fogelmanis – Aleksandra Veržbiloviča čella klasi). Tādējādi viņu darbība atspoguļo 19. gadsimta nogalei un 20. gadsimta sākumam raksturīgu tendenci – akadēmiski izglītotu latviešu atskaņotājmākslinieku arvien intensīvāku iekļaušanos koncertdzīvē. Jāpiebilst, ka Bētiņš sasniedzis augstu statusu arī Krievijas mūzikas vidē: viņš ir Maskavas konservatorijas profesors (1898–1900, 1908–1913). Tas neapšaubāmi apliecina viņa māksliniecisko izcilību un liek ticēt, ka arī latviešu laikabiedru paustie cildinājumi – piemēram, Bētiņš *uzskatāms par vienu no vislabākajiem pianistiem ne vien Baltijā, bet arī varbūt visā Krievijā* (Mj 1907) –

nav pārspilēti. Pusgadsimtu vēlāk komponists un muzikologs Longīns Apkalns Bētiņa simtgadei veltītā rakstā sniedz šādu vispārīnājumu:

Jurjāns bija pirmais lielais skaņradis, kas pacēlās no latviešu tautas vidus. Bētiņš bija pirmais interprets, kas aizsniedza līmeni, ko mēro ar klavierspēles mākslas starptautiskajām mērauklām (Apkalns 1956).

Arī trešais ansambļa dalībnieks Nedela ir augstākās raudzes mākslinieks – savulaik Prāgas konservatorijā viņš mācījies pie tādiem Eiropā pazīstamiem vijolniekiem kā Antonīns Bennevis (*Bennewitz*) un Otakars Ševčiks (*Ševčík*) un pirms ierašanās Rīgā bijis lielu operteātru (Belgradas un Prāgas) koncertmeistars. Jau šie fakti vien rosina domāt, ka izveidots tiešām eiropiska līmeņa ansamblis.

Triju mūziķu debijas koncerts izskan Jelgavā 1906. gada 19. februārī, un tā programmā iekļauti Vīnes klasiķu darbi – gan solonumuri, gan divi trio (Jozefa Haidna Trio *C dur*⁸ un Ludviga van Bēthovena Trio *D dur* op. 70 nr. 1 jeb *Garu trio*). Recenzents Bindu Atis (īstajā vārdā Atis Kauliņš) atzīst: *[..] lai šādus gabalus ar sekmēm uzvestu, nepietiek vien būt labiem solistiem, bet vajadzīga arī ievērojama kopspēles rutīna*. Par tās esamību klausītāji varējuši pārliecināties, tikai apmeklējums koncertam diemžēl bijis viduvējs (B. A. 1906: 46). Otro reizi Jelgavas publikai ir iespēja dzirdēt šo mūziķu sastāvu 18. aprīlī, un nu jau pavisam atšķirīgas, vēlīni romantiskas ievirzes programmā. Ansamblis atskaņo Nedelas tautieša, čehu cilmes Krievijas komponista Eduarda Napravņika Trio *g moll* op. 24 un Antona Rubiņšteina Trio *B dur* op. 52. Publikas joprojām nav daudz, taču šoreiz recenzijas liecina, ka spēle raisījusi klausītājos neparasti spēcīgu emocionālo savīļojumu, kādu instrumentālās kameramūzikas koncertos nemaz tik bieži nenākas vērot. Pat dažas asariņas noritēja (*II Kamermūzikas vakars* 1906: 62) – tā viens no recenzentiem raksta par Rubiņšteina Trio otro daļu, gaiši melanholiskā atmiņu noskaņā ieturētu un melodiski bagātu mūziku. Interesanti, ka ļoti atzinīgu vērtējumu izpelnījies arī mūsdienās gandrīz vairs neatskaņotais Napravņika darbs, un acīmredzot arī šeit liela loma bijusi interpretācijai. Laikraksta *Latvija* mūzikas kritiķis dalās iespaidos:

Īsti moderni bija Napravņika G-moll trio. Šis gabals, pilns spēka, straujuma un virtuozitātes, kas no izpildītājiem prasa apbrīnojamu tehniku un mūzikas sajūtu; mākslinieki to nesa priekšā ar tādu smalkumu, kādu reti atrod, un tamdēļ aizrāva klausītājus sev līdzī (Fr. D. 1906).

⁸ Skaņdarba opuss nav norādīts; Haidna kompozīciju sarakstā ir četri klavieru trio *C dur*.

Savukārt, pēc *Mūzikas Druvas* anonīmā recenzenta vārdiem, abi skaņdarbi publikai tā iepatikušies, ka *katra numura beigās viņas sajūsmība negribēja ne rīmties (II kamermūzikas vakaru [..] 1906: 62).*

1906. gada 19. martā trio debitē Rīgā, kur Pilsētas ģimnāzijas zālē tā sniegumā dzirdami jau iepriekš spēlētie Bēthovena un Napravņika opusi. Bet jo īpaši nozīmīga ir ansambļa uzstāšanās ar šo pašu programmu RLB nama zālē 1907. gada 11. decembrī: šis ir viens no retajiem RLB paspārnē rīkotajiem koncertiem, kurā izskan tikai instrumentālā kamermūzika. Emīla Dārziņa atsauksme vēsta, ka ansambļa priekšnesums bijis krietns un arī publika uz šo koncertu sapulcējusies kuplā skaitā gan zālē, gan galerijā (Dārziņš 1907); uz iepriekšējo koncertu fona tas ir visai pārsteidzošs fakts.

Ansambļa dalībnieku kopspelei, kā arī katra mākslinieka solosniegumam recenzijās vēltātas izsmeljošas atsauksmes. Pēc koncerta RLB nama zālē Dārziņš trio mūziķus raksturo šādi:

Bētiņš (klavieres) rekomendēja sevi it īpaši kā Bēthovena interpretu; Nedelas (vijole) temperamenta pilnais priekšnesums varēja vislabāk parādīties iekš Napravņika trio, kamēr Fogelmanis (čello) ar savu nosvērtu, stila pilno priekšnesumu turējās viscaur vienādā augstumā. Bet bija vietas, kurās pareizais samērs stipruma ziņā starp atsevišķiem instrumentiem – tika traucēts. Tā, piem., Bētiņa klavieru partija bija šad un tad par stipru (Dārziņš 1907).

Liecības par Bētiņu kā pirmām kārtām spilgtu Bēthovena mūzikas atskaņotāju sastopam arī citos avotos – jau krietni vēlāk, 1930. gadā, atskatoties uz pianista mūžu, Jānis Zālītis atzīst, ka Bēthovens Bētiņam bijis *īpaši dievināts*, tādēļ starp abiem Ludvigiem pat vilktas zināmas paralēles, jo *ir arī viņu mūziķu dzīvē daudz kopēja* (Zālītis 1930). Bēthovena interpretācijām ļoti piemērots bija Bētiņa spēles kuplais un krāšņais tonis, ko pianista simtgadei vēltitajā rakstā, balstoties uz laikabiedru atmiņām, izcēlis Longīns Apkalns (Apkalns 1956)⁹.

Vijolnieka Nedelas raksturojumā recenzenti atzīmē viņa slāvisko temperamentu, kas arī visspilgtāk izpaudies slāvu mūzikas atskaņojumos – gan Napravņika Trio interpretācijā (Dārziņš 1907), gan arī vēlāk, jau citā sastāvā (Bētiņa vietā pianiste Alma Dzērve) spēlējot Antona Arenska Trio *d moll*

⁹ Bētiņš nodarbojies arī ar kompozīciju, ko Pēterburgā studējis pie Nikolaja Rimskakorsakova. Interesanti, ka šajā darbības jomā viņš atklājis gluži citu, no *bēthoveniskā* vēriena atšķirīgu savas radošās būtības šķautni. Vītols raksturo to šādi: *Skaidrs lirīķis, apdāvināts ar tikai šauru izteiksmju skalū, Bētiņš runā uz mums, turklāt it kā pusbalsī – con sordino; visas viņa klavieru miniatūras līdzinās stāstiņiem krēslīnā, pie kamīna, stāstiņiem par gandrīz jau aizmirstiem laikiem un cilvēkiem* (Vītols 1964: 222).

op. 32, kur mākslinieks pat bijis *gandrīz par daudz* savā elementā (Zilīts¹⁰ 1908). Pēdējā replika ļauj noprast, ka, līdzīgi Bētiņam, Nedelas kvēlā emocionālitate un toņa pilnskanība reizēm varēja aizēnot trio pārējo dalībnieku sniegumu. Tomēr citās atsauksmēs vijolnieks tiek raksturots arī kā smalkjūtīgs mūziķis ar skaistu toni (Mj 1907). Tas rosina domāt, ka viņa temperamenta pārpilnība, visdrīzāk, nav parādījusies tik neapvaldīti, lai apdraudētu ansambļa dalībnieku spēles harmoniju.

Fogelmanis, kā noprotams, šajā trio pildījis *atsvara* lomu, mēģinot rast ekspresijas balansu ansamblī, kad abu kolēģu emociju bangojums jau sasniedzis kritisko līmeni. Dārziņš atzīst, ka RLB nama koncertā *Fogelmanis savu partiju [...] izpildīja pārāk atturīgi, lai gan citādi viņš parādīja acīm redzamu saprašānu kameramūzikas stilā* (Dārziņš 1907). Taču citu recenzentu skatījumā šī atturība atstājusi visnotaļ pozitīvu iespaidu – Bindu Atis (Atis Kauliņš) slavējis čellista spēju *noturēt līdzsvaru* starp abiem saviem domubiedriem, demonstrējot patīkamu toni, *labo garšu un daiļo sajūtu* (B. A. 1906). Mūziķa portretu savdabīgi izgaismo Leontīnas Blektes rakstītais – sākotnēji tuvu draugu lokā, bet vēlāk jau arī plašākā sabiedrībā Fogelmanis ticis dēvēts par *mazo vīru ar lielo vijoli* un viņu *visur sagaidīja un pavadīja jūsmīga piekrišana* (Blekte 1926).

Acimredzot Bētiņa trio izdevās tas, kas savulaik nebija pa spēkam Ozola ansambļa dalībniekiem – ieinteresēt par instrumentālo kamer muzicēšanu plašas klausītāju aprindas. To apliecina ne vien jau aplūkotais 1907. gada 11. decembra koncerts, bet arī pēc pāris mēnešiem, 1908. gada 26. februārī, notikušais koncerts nedaudz mainītā sastāvā – abiem stīdziniekiem bija pievienojusies pianiste Alma Dzērve, un ansamblis atskaņoja Arenska Trio *d moll* op. 32. Tas bijis pirmais jaundibinātās Latviešu Mūzikas biedrības koncerts, un atsauksmes vēsta, ka zāle bijusi teju izpārdota – *publika priekšnesumu saņēma ar siltu piekrišanu* (Zilīts 1908). Šis apstāklis jo vairāk ievēribas cienīgs tāpēc, ka instrumentālā kamer muzicēšana tālaika latviešu klausītāju apziņā gandrīz nekad neguva kormūzikai līdzīgu rezonansi, līdz ar to jāsecina – diez vai šāda atsaucība būtu bijusi, ja ansamblis jau iepriekšējos koncertos nebūtu pamazām iekarojis auditorijas uzticību. Tās atblāzma nebija

¹⁰ Interesanti atzīmēt, ka šīs recenzijas autors Persijs Zilītis (*Zilīts*) bijis amatier-vijolnieks, kurš, iespējams, arī pats koncertējis klavieru trio sastāvā. Uz šādu pieņēmumu rosina rosinā *Baltijas Vēstneša* sniegtā informācija 1904. gada 14. februārī (*Rīgas Latviešu Labdarības biedrība* 1904); tā vēsta par kādu 27. februāra pasākumu, kurā uzstājušies Erna Frēmane (klavieres), Persijs Zilītis (vijole) un A. Zile (čells); tiesa, nav viennozīmīgi pateikts, vai viņi visi trīs muzicējuši kopā.

zudusi pat tad, kad pats Bētiņš (domājams, pedagoģiskās aizņemtības dēļ – 1908 viņš pēc ilgāka pārtraukuma atgriezās Maskavas konservatorijā) muzicēšanā vairs nevarēja piedalīties.

Kopumā redzam, ka ansambļa loma vietējā koncertdzīvē īslaicīgās darbības periodā piedzīvojuši krešendoveida izaugsmi un – diemžēl aprāvusies tieši kulminācijas brīdī. Kupli apmeklētie koncerti 1907. gada 11. decembrī un (mainītā sastāvā, ar Almu Dzērvī) 1908. gada 26. februārī bija pēdējie; 1910. gadā Rīgu atstāja arī Vaclavs Nedela.

Bētiņa trio spēles tradīcijas atbalsojās Latvijas mūzikas dzīvē arī turpmākajās desmitgadēs. Iespējams, ka vismaz netieši tās pārmantoja viņa privātskolniece Lilija Kalniņa-Ozoliņa, kura 20. gados un 30. gadu sākumā (1923–1934) kļuva par tālaika ievērojamākā Latvijas klavieru trio dalībnieci. Toties pavisam tieši Bētiņa trio aizsāko ceļu turpināja Oto Fogelmanis. Laikā līdz Pirmajam pasaules karam un arī tā sākumposmā viņš presē daudzkārt minēts kā dažādu klavieru trio dalībnieks.

Pirmā pasaules kara priekšvakars un kara laiks.

Jaunas tendences mūzikas dzīvē un to ietekme uz trio muzicēšanu

Trio ar latviešu mākslinieku līdzdalību, kas mūzikas dzīvē iekļāvušies jau pēc Bētiņa trio izjukšanas, tikai retumis piedalījušies speciāli latviešu publikai rīkotos koncertos¹¹. Te izpaužas viena no īpatnībām, kas raksturo Rīgas koncertdzīvi jau kopš 20. gadsimta sākuma: latviešu kamermūziķi arvien intensīvāk tiecas iekarot atzinību galvaspilsētas auditorijā kopumā, nevis tikai savu tautiešu vidē. Šādu pavērsienu stimulē arī krietnā konservatorijas izglītības bāze; tieši no tās izriet pārliecība par savu konkurētspēju, kas iepriekšējo paaudžu latviešu atskaņotājmāksliniekiem vēl nebija tik izteikta. Interesanta šajā kontekstā ir laikrakstā *Balss* (1907) lasāmā polemika starp rakstnieku un mūzikas kritiķi Pāvilu Gruznu un Oto Fogelmani. Atbildot uz Gruznas pausto nožēlu, ka viņš Ķeizariskās Mūzikas biedrības kamermūzikas koncertā nav ievērojis klausītāju vidū latviešu mūziķus, Fogelmanis norāda: latviešu interpreti bieži piedaloties cittautiešu sabiedrības koncertos, savukārt latviešu koncertos gan reti nākoties redzēt cittautu klausītājus, kā arī saņemt pagodinājumu no pašu tautības kritiķiem; tas rosina retorisku

¹¹ Par izņēmumiem var uzskatīt atturības biedrības *Ziemeļblāzma* pasākumus, kuri noritēja galvenokārt latviešu vidē. Piemēram, 1909. gada 26. jūnijā kamerkoncertā trio sastāvā uzstājušies pianiste Ludmila Gomane-Dombrovska, viņas dzīvesbiedrs, vijolnieks Augusts Dombrovskis un čellists Oto Fogelmanis.

jautājumu, vai tiešām latviešu atskaņotāji nav līdzvērtīgas uzmanības vērti (Fogelmanis 1907). Šī polemika trāpīgi atspoguļo latviešu mākslinieku centienus iekļauties Rīgas daudznacionālajā mūzikas vidē un arī – grūtības, kas ar to saistītas; daudzējādā ziņā tās ietekmējuši senī aizspriedumi.

Ansambļi, kuros apvienojās dažādu tautību mūziķi, tomēr šajā laikā veidojās, un galvenais rosinošais faktors bija kopīgs pedagoģiskais darbs Rīgas mūzikas skolās – Pirmajā mūzikas institūtā, Skaņu mākslas skolā, t. s. Gižicka mūzikas skolā un Ķeizariskajā mūzikas skolā¹². Kamermuzicēšanai šajās mācību iestādēs tika ierādīta liela vieta. Zīmīgas šajā ziņā ir Jāņa Mediņa – 20. gadsimta sākumā Pirmā mūzikas institūta audzēkņa – atmiņas:

Iestājies Institutā, mācījies vienā laikā trīs instrumentus – vijoli, klavieres un čellu, jo tādi bija noteikumi. Mana klavieru skolotāja bija Anna Hide. Vijoles spēli mācīja Ambrozius [...]. Čella spēles skolotājs man bija brālis Jāzeps (Mediņš 1992: 44).

Kā redzam, apgūti tieši tie instrumenti, kas veido klavieru trio kodolu. Jānim Mediņam no bērnības prātā palicis viņa brāļa Jāzepa – savulaik institūta pastāvīgā nošu pārrakstītāja – ļoti skaistā rokrakstā pārrakstītais Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Trio *d moll* op. 49 (Mediņš 1992: 43), tātad, visticamāk, trio spēle apgūta arī mācību procesā. Iepazītās koncertprogrammas liecina, ka klavieru trio bijis kodols teju vai ikvienam kamermūzikas koncertam, ko 20. gadsimta sākumā rīkoja dažādās Rīgas mūzikas skolas. Interesanti, ka šādos vakaros trio skanēja pat krietni biežāk nekā stīgu kvartets; to varētu skaidrot tā, ka klavieres, vijole un čells bija arī apmācību procesā *vispopulārākie* instrumenti.

Klavieru trio žanrā pirmskara periodā darbojās daudzi mūziķi¹³, tomēr vairumā gadījumu viņu kopdarbība bija epizodiska, līdz ar to preses atsauksmes nav visai izsmēlošas. Taču izceļams arī kāds pastāvīgāks sastāvs, kas 1912. gadā izkristalizējies Rīgas Skaņu mākslas skolas paspārnē un koncertējis vismaz līdz 1915. gada februārim: pianiste **Vina Berlina**, vijolnieks **Jēkabs (Jakobs) Gurvičs** un čellists **Oto Fogelmanis**. Ansambļa debija notikusi 7. maijā (atkārtots koncerts 9. maijā) Skaņu mākslas skolas mācību gada

¹² Diriģenta Emīla Zīgerta dibinātais Rīgas Pirmais mūzikas institūts sācis darbu 1864. gadā; 1877. gadā atklāta Rīgas Skaņu mākslas skola un 1885. gadā – Rīgas mūzikas skola jeb (kopš 1910) t. s. Gižicka skola. Nedaudz vēlāk, 1904. gadā, darbu sākusī arī Rīgas Ķeizariskā mūzikas skola (plašāk sk., piem., Žune 2011: 426).

¹³ Koncertsludinājumos pieminēti tādi sastāvi kā Lilija Gomane, Augusts Dombrovskis, Viktors Hercogs; Teodors Lemba, Jakobs Magaziners un Nikolajs Iljičs; Berta Ozola-Gijo, Kuno Bankvics un Josifs (Jāzeps) Hiršovics; u. c.

noslēguma koncertā Jāņa (resp., Mazajā) Ģildē; programmā bijis Čaikovska Trio *a moll* op. 50. Savukārt 11. decembrī ansamblis atskaņojis Brāmsa Trio *c moll* op. 101 un divas pēdējās daļas (*Adagio* un *Allegro*) no Trio *H dur* op. 8. Marija Gubene pēc šī koncerta atzinīgi izsakās par programmas izvēli, jo *Brāmsa nopietni apcerējošā, dziļdomīgā mūzika ļoti saderas ar kamermūzikas cēli stingro, inteligēnto stilu* (Gubene 1912).

Kopumā šis trio orientējies galvenokārt uz 19. gadsimta otrās puses un 20. gadsimta sākuma mūziku, turklāt līdzās jau pārbaudītām vērtībām (iepriekšminētais Čaikovska Trio, Rahmaņinova *Elēģiskais trio g moll* nr. 1) ansamblis sniegunā Rīgā izskanējuši divu laikmetīgo komponistu darbi: Daugavpili dzimušā un vēlāk pasauleslavenā diriģenta Gžegoža Fitelberga Trio op. 10 (1901) un Paula Juona *Trio kapričo pēc Gestas Berlinga sāgas* op. 39 (1908). Saskaņā ar Marijas Gubenes vārdiem, publika uzņēmusi tos ar interesi un piekrišanu (Gubene 1913b). Jāpiebilst, ka gan Fitelberga, gan Juona trio, pēc preses ziņām, Rīgā skanējuši jau iepriekš¹⁴. Juona darbs (1908) turklāt jāatzīmē neparastās žanriskās ievirzes dēļ – tas ir viens no nedaudzajiem trio pasaules mūzikā, kura pamatā ir programmatisks sižets. Iepazīstot nošu materiālu, pārlicināmies, ka šī melodiski pievilcīgā kompozīcija apveltīta ar īpašu harmonisko kolorītu – subdominantes grupas septakordu, to vidū *Grīga septakorda* (lielā mažora septakorda) – biežu izmantojumu; acīmredzot autors vēlējis šādi piešķirt mūzikai ziemeļniecisku niansi, kas viņam arī izdevies. Senatnīgas diatonikas saliņas mijas ar mažorinora sistēmas krāsainību, taču viscaur saglabāta tonāla skaidrība. Kopumā Juona darbs, lai gan tapis 20. gadsimta sākumā, iekļaujas romantisma gultnē, kas Rīgas mūzikas dzīvē tolaik dominēja.

Raksturojot Berlinas trio, recenzents Jānis Zālītis īpaši izceļ pianisti: viņas sniegums Rahmaņinova *Elēģiskajā trio* nr. 1 liecina par *muzikālu inteliģenci, dzīvu temperamentu un nepieciešamo tehnisko izveicību* (Zālītis 1914c). Arī gadu vēlāk recenzents savu viedokli nav mainījis un, aplūkojot šī paša skaņdarba interpretāciju 1915. gada 18. februāra koncertā, secina: [...] *no ansambļa sastāva pirmā kārtā jāmin Vina Berlin. Viņas priekšnesums arvien*

¹⁴ Fitelberga Trio Rīgas pirmatskaņojuma laiku nav izdevies noskaidrot. Savukārt Juona darbs pirmoreiz izskanējis Ķeizariskās Krievu Mūzikas biedrības II kamermūzikas koncertā 1913. gada 5. martā. To spēlējusi pianiste Berta Ozola-Gijo (Jēkaba Ozola atraitne), vijolnieks, Rīgas Vācu teātra koncertmeistars Kuno Bankvics (*Bankwitz*, 1860–1932) un čellists Josifs (Jāzepts) Hiršovics (1883–1941) (Gubene 1913a). Citas liecības par šāda ansambļa darbību neatrodam, acīmredzot tas izveidojies vien epizodiski.

možs, bet it sevišķi pievilcīgs žirgtā tempā (Zālītis 1915b). Par trio kopskaņu atsauksmes ir dažādas: Gubene atzīmē *daiļi pilnskanīgu, rūpīgi apsvērtu ansambli* (Gubene 1912), turpretī Zālītis aizrāda, ka *stiprākās partitūras lappusēs Berlina reizēm nomāc pārējos ansambļa dalībniekus* (Zālītis 1914c). Acīmredzot tas skaidrojams arī ar abu stūdzinieku muzicēšanas manieri. Kā jau iepriekš atzīmēts, Bētiņa ansambli Fogelmanis bija visatturīgākais, un ar šo atziņu netieši sasaucas Zāliša vārdi par čellista toni – tas esot maigi dziedošs, bet neliels, tāpēc bieži tiekot noslāpēts (Zālītis 1914c). Pilnskanības, plašuma, pēc kritiķu domām, pietrūcis Gurviča vijoļspēlei, kurā *būtu vēlams viscaur vairāk ekspresijas. Tagad tā gan smalkjūtīga, bet sika* (Zālītis 1915a), arī – *Viņam pasīks un patievs tonis* (K. 1915).

Kopumā varam secināt: šis ansamblis, lai gan visumā atzinīgi vērtēts, nav raisījis mūzikas kritikā un droši vien arī publikā tādas sajūsmas izpausmes kā savulaik Bētiņa trio. Iespējams, aktīvā pedagoģiskā darbība, kas stimulēja pašu Berlina trio rašanos, vienlaikus bija arī šķērslis kopspēles filigrānam slīpējumam – tam vienkārši pietrūka laika.

Pirmā pasaules kara sākumposmā Rīgā kādu laiku vēl turpinās visai intensīva koncertdzīve. Tomēr būtiskas izmaiņas tajā ienes kara uzjundītais patriotisma vilnis. Tas izpaužas daudzajos koncertos, kuru ienākumi tiek ziedoti karā iesaukto un viņu piederīgo atbalstam. Jau viens no pirmajiem šādiem pasākumiem, nepilnus divus mēnešus pēc kara sākuma izskanējušais RLB Mūzikas komisijas koncerts 23. septembrī, pēc Jāņa Zāliša vārdiem, *bija vērsis jo plašu latviešu sabiedrības ievēribu* (Zālītis 1914a). Zāliša atsauksmē parādās arī kāda nianse, kas kara gadu kontekstā ir jo raksturīga – māksliniekam (pianistam Arvidam Daugulim) pārņemta *nepareiza* repertuāra izvēle:

Visu lielo pusi no viņa izpildītiem gabaliem ieņēma taisni vācu un ungāru komponistu darbi (Lista, Šūberta, Šūmaņa). [...] Daugulla kungs labi darītu, ja arī savu citādi pieklājīgo klavieru repertuāru kaut cik būtu piemērojis laika gara prasībām. Ir taču Šopēns, Grīgs, Rahmanīmovs, Skrjabinš, Glazunovs, Ļadovs u. c. Acumirkli tie mums būtu tuvāki, it kā vajadzīgāki nekā naidīgo vācu-ungāru-prūšu ģenerāciju priekšstāvji. Protams, tikai pagaidām (Zālītis 1914a).

Patiesi – spēcīga reakcija pret ģermānismu kļūst par vienu no šī perioda kultūras dzīves raksturiezīmēm. Tā nav tikai Latvijas īpatnība: Krievijas galvaspilsētā šī tendence rod vēl krasākas izpausmes. Zīmīgi, ka Zālītis, kurš

Daugulim iepriekš pārmeta *nepatriotisko* repertuāru, drīz vien saprot, ka patiesībā būtu jābrīdina no otras galējības:

Rīgas Mūzikas skolas koncerts ceturtdien, 9. oktobrī, Interimteātrī sniedza vienīgi vai slāvu mūziku. Šai ziņā viņš ir simptomātisks, jo reakcija pret ģermānismu tagad iesākusies visā Krievijā. Ekstrēmi, līdz kādiem noiets, par piemēru, Petrogradā, kur no repertuāra noņemtas visas Vāgnera operas, gan var katru istas mākslas draugu tikai apbēdināt. Bēthovens, Mocarts, Bahs un Vāgners, liekas, nepieder pie tiem vārdiem, kuri būtu aizmirstami (Zālīts 1914b).

Pētot, kā aplūkotā tendence iespaidoja klavieru trio muzicēšanu, jāsecina – kara gadu koncertprogrammās krievu mūzikas dominante ir izteikta vēl spēcīgāk nekā iepriekš. Jauni darbi gan neparādās: atskaņoti jau pirms kara rīdzinieku iepazītie un iemīļotie Antona Arenska (28.01.1915., pirmais kameramūzikas vakars Melngalvju namā; 13.02.1915., Rīgas Skaņu Mākslas skolas VI kameramūzikas vakars) un Sergeja Rahmaņinova trio (17.12.1914., kameramūzikas vakars Melngalvju namā; 18.02.1915., Rahmaņinova mūzikas koncerts, turpat). Raksturīgi, ka kareivjiem par labu rīkotos koncertus, to vidū arī Rahmaņinova daiļradei veltīto kameramūzikas koncertu 1915. gada 18. februārī Melngalvju nama zālē, apmeklēja jo plaša publika. No vienas puses, kritika vērtē to atzinīgi: *Tā, ka šādi stilā ieturēti viena komponista vakari, prasidami no klausītājiem zināmu muzikālu attīstību un inteligenci, pie mums bieži vien norit pie pustukšas zāles, tad par šā koncerta diezgan kuplo apmeklētāju skaitu atliek tikai priecāties* (Sineps 1915). No otras puses, daudzi patriotisma iejūsmā pirmoreiz uz koncertu atnākušie klausītāji nav raduši pie kameramuzicēšanas gaisotnes, un tas raisa neveiklu situāciju: *Trīs stundas garā programma daļu no publikas bija jau nogurdinājusi, tā ka beigu nenogaidījusi tā sāka iet prom, kas tiklab māksliniekus kā arī pārējos traucē un būtu jānovērš* (Sineps 1915). Trio žanru šajā koncertā pārstāvēja jau pieminētais Rahmaņinova *Elēģiskais trio* nr. 1 Vīnas Berlinas, nenoskaidrota vijolnieka (visdrīzāk, Berlinas pastāvīgā ansambļa partnera Gurviča) un čellista Libermana sniegunā.

Tikai 1915. gada 12. februārī Gurvičs un Fogelmanis kopā ar zviedru izcelsmes pianistu Brūru Mellerstenu (*Möllersten*, 1863–?) ietver programmā Vīnes klasiķa opusu – monumentālo Bēthovena *Trio B dur* op. 97. Trio žanrā tas ir vienīgais piemērs, kas apliecina: kara raisītā repertuāra vienpusības tendence Rīgas koncertdzīvi ietekmē, taču pilnībā nepakļauj.

1915. gada pavasarī informācija par kamerkoncertiem presē pamazām apstājas. Tam ir objektīvi iemesli: karadarbība kļūst arvien intensīvāka, un, baidoties no frontes līnijas tuvošanās, liela daļa iedzīvotāju dodas bēgļu

gaitās¹⁵. Evakuētas tiek arī daudzas mācību iestādes, tai skaitā Rīgas mūzikas skolas – vēl nesenā pagātnē nozīmīgi koncertdzīves centri. Viena no pēdējām ziņām, ko atrodam klavieru trio sakarā – 1915. gada 23. martā Jānis Mediņš (klavieres), Augusts Dombrovskis (vijole) un Hanss Kapels (čells) koncertā Melngalvju namā atskaņojuši arī Mediņa jaundarbu – *Deux préludes* klavierēm, vijolei un čellam (Straumes Jānis 1925: 56–57). Latviešu mūzikas vēsturē tas acīmredzot ir otrais skaņdarbs klavieru trio sastāvam, par kuru pieejamas jēlkādas ziņas; diemžēl pagaidām nav informācijas par šī opusa nošu materiālu. Iespējams, tas gājis bojā, jo Mediņš to nepiemin arī grāmatā *Toņi un puostoņi* publicētajā skaņdarbu rādītājā (Mediņš 1992).

Taču arī visskarbākajā kara laikā, kad regulāras koncertdzīves vairs nav, kamermuzicēšana Rīgā turpina pastāvēt – vien tagad galvenokārt mājas muzicēšanas ietvaros. Tā iesakņojusies pietiekami plaši un ir viena no sadarbības formām, kas spēj vienot visdažādākos inteliģences aprindu pārstāvjus – no profesionāliem mūziķiem līdz pat armijas virsniekiem. Interesantas šai ziņā ir topošā komponista un toreizējā kareivja Jāņa Mediņa atmiņas par viņa dienesta laiku:

“[...] nezīnu, kādā veidā, Peinam bija izdevies organizēt privātu trio pie 12. armijas ārsta, kas dzīvoja vēlākajā Meierovica bulvārī, pretīm Bastejkālnam. Tur mēs gājām spēlēt katru trešdienu: Peins – čellu, es – klavieres, profesors Lučīni – vijoli¹⁶. Bija jāspēlē no desmitiem vakarā līdz kādiem divpadsmitiem. Tādās reizēs pie ārsta pasēdēt ieradās arī 12. armijas štāba priekšnieks ģenerālis Beļajevs. Viņš drusku dziedāja, un man nācās viņu pavadīt. Bet nu tas interesantākais. Tā kā es pēc deviņiem vakarā savā karavīra tērpā uz ielas nedrīkstēju rādīties, tad ģenerālis Beļajevs norīkoja savu automobili ar šoferi, lai atbrauktu man pakaļ uz Matīsa ielu. Piebraucis pie dzīvokļa, šoferis deva taures signālu, es steidzos laukā, lai kā kungs tiktu aizvests uz pilsētas centru. Kad ap pusnakti trio spēle beidzās, tādā pašā veidā mani nogādāja atpakaļ. Ģenerālis pats gāja kājām uz savu mitekli Rīgas Pili. Diezgan kurioza ačģārnība! (Mediņš 1992: 76)

¹⁵ Savu kulmināciju šī kustība sasniedz 1915. gada vasarā, taču tā aizsākusies jau iepriekš – piemēram, Petrogradā, pēc pētījumu datiem (Bartele, Šalda 2002: 83), pirmās ziņas par latviešu bēgļiem presē parādījušās 1915. gada aprīļa beigās.

¹⁶ Gustavs Peins (Peim, 1870–1939) bijis ilggadējs Rīgas 1. mūzikas institūta (1911–1933) direktors; lai gan Mediņa aprakstītajā ansambli viņš iekļāvis kā čellistu, pēc izglītības Peins bijis flautists, spēlējis šo instrumentu arī Rīgas Radiofona simfoniskajā orķestrī (1933–1935). Savukārt Edmondo Lučīni (*Luccini*, 1886–1922) bijis Rīgā pazīstams vijolnieks virtuozs, vēlāk (1919–1922) arī Latvijas Konservatorijas pedagogs (Breģe 2001: 148, 112).

Var atgādināt, ka tieši Jānis Mediņš vēlāk, jau 1931. gadā, sacerējis pirmo latviešu klavieru trio, kas saglabājies līdz mūsdienām. Un, visticamāk, impulsus radošai darbībai šajā žanrā viņš guvis arī jaunībā, trauksmainajās kara dienās, spēlējot iepriekšminētajā ansambli.

Secinājumi

Rezumējot izpēti, kas veltīta 19. gadsimta nogalei un 20. gadsimta sākumam – periodam, kad radās pirmie klavieru trio ar latviešu mākslinieku līdzdalību, varam secināt:

- salīdzinot ar Theaterzettel kolekcijā fiksēto 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta Rīgas vācu koncertdzīvi (plašāk par to sk.: Pētersone 2012), tagad priekšplānā izvirzās citas prioritātes, kas atspoguļo cita laikmeta un daļēji arī citas kultūrvides garu. Interesanti, ka koncertprogrammās tikai retumis atrodam Haidna trio (Mocarta vārds pagaidām apzinātajās programmās vispār neparādās); maz atskaņoti arī Mendelszona-Bartoldi trio, kas 19. gadsimta Rīgas vācu auditorijai, spriežot pēc koncertu statistikas, bijuši sevišķi mīli. Faktiski Vācijas/Austrijas mūziku, kas Theaterzettel kolekcijā bija pārstāvēta visdaudzveidīgāk, tagad reprezentē lielākoties Bēthovens (viņa mūzika skan ļoti bieži) un reizēm arī Brāmss. Acīmredzot ansambļu dalībniekus saistījusi abu šo komponistu tiece uz vērienīgām, dziļām un bieži daudznozīmīgām koncepcijām (atcerēsimies, cik atzinīgi tika novērtēts Bēthovena dekadentisms – viņa Garu trio D dur op. 70 nr. 1). Dominējošo vietu repertuārā tomēr pārliecinoši ieņem ne vairs Vācijas/Austrijas, bet Krievijas skaņražu mūzika – to vidū gan vēl mūsdienās daudz spēlēti (Čaikovska, Rahmaņinova, daļēji Arenska, Antona Rubiņšteina) opusi, gan nu jau gandrīz aizmirsti (Napravņika, Juona) darbi. Taču vismaz pa kādam autoram pārstāv arī citas nacionālās kultūras – franču (Sensāns), poļu (Fitelbergs), čehu (daļēji Napravņiks), zviedru (daļēji Juons, izraugoties Lāgerlēvas Gestas Berlinga sāgas sižetu kā programmatisko pamatu) u. tml.; tādējādi Rīgas kameramūziķi apliecina meklētprieku un dzīvu interesi gan par svaigu, mazspēlētu, gan ģeogrāfiski daudzveidīgu trio repertuāru;
- sākot jau ar Ozola trio, redzam, ka šajā muzicēšanas jomā ļoti organiski raisās latviešu un cittautu interpretu sadarbība. Līdz ar to trio žanrs latviešu profesionālās mūzikas attīstībā jau no pirmsākumiem ieņem principiāli citu vietu nekā, piemēram, kora māksla – gan dominējošā repertuāra, gan atskaņotājsastāva ziņā tas aicināts ne tik daudz paust nacionālās pašapziņas idejas, cik rosināt izpratni par mūzikas multi-

kulturālo būtību. Taču vienlaikus spilgtākie sasniegumi šajā sfērā – pirmām kārtām Bētiņa trio darbība – neapšaubāmi varēja stimulēt arī nacionālā lepnuma jūtas latviešu mūzikas mīļotāju vidē.

The Origins of Latvian Piano Trio (the End of the 19th Century / the Beginning of the 20th Century)

Līga Pētersone

Summary

The second half of the 19th century in Latvia is noticeable with the National Awakening movement. It initiated the rise of different spheres of culture, also chamber musicianship, which had previously been dominant mostly among Latvia's Germans. The article aims to explore the circumstances under which the first piano trio ensembles with artists of Latvian nationality participating entered Riga's concert life. For this purpose, the study includes a review of three periods:

- 60's–90's of the 19th century. The beginnings of chamber musicianship in Latvian culture: bases for the development of piano trio musicianship traditions,
- the beginning of the 20th century. The activity of Ludvigs Bētiņš ensemble as the first culmination in the history of the genre in Latvia,
- the threshold of the First World War and the war time. New tendencies in the concert life and their effect on the piano trio musicianship.

The chamber music activities in Latvian cultural life started at the end of 1860's, but became particularly visible when Riga Latvian Society was founded on the 10th of November, 1868. It was the most longstanding Latvian social organisation which assembled together intelligentsia and was the main centre for the support of the national culture. However, the first piano trio ensemble entered Latvian concert life just in 1894 when the ensemble of such musicians as the violinist **Jēkabs Ozols** (1863–1902), his wife, French pianist **Berta Ozola-Guyot** (1870–?) and the Baltic German cellist **K. Koch** were introduced to the public. In spite of the short existence of this ensemble (their names appeared on posters just in 1894), this trio diversified the repertoire of the local concert life. They performed also quite contemporary pieces, such as Peter Tchaikovsky's Piano Trio *In Memory of a Great Artist* in A minor, Op. 50, which was composed just in 1882.

During the first decade of 20th century Riga musicianship environment changed, if compared to the period when it originated. The musical life was enriched by the first generation of graduates of Russian conservatoires with much higher professional skills if compared to the local mostly amateur musicians of 1860's–1890's. Under such circumstances, according to reviews, the first piano trio of European top level standards arose. It united the first famous Latvian pianist, former professor of Moscow State Conservatory – **Ludvigs Bētiņš** (1856–1930), cellist **Otto Fogelmanis** (1876–1926) and former concertmaster of the famous opera theatres of Belgrade and Prague, the Riga residing Czech violinist **Vaclav Nedela** (1878–?). Concert halls were crowded when this ensemble was performing, which was very rare in other Latvian chamber music concerts at that time. Unfortunately, cooperation of this trio ensemble did not last very long, either – just two years (1906–1907) stopping when the ensemble had reached the top of their popularity.

Traditions of Bētiņš trio were partly carried on by cellist **Otto Fogelmanis** who continued to take part in various piano trio ensembles, including the teacher's trio of Riga's School of Sound Art which was founded in 1912 (together with the pianist **Wina Berlin** and the violinist **Jakob Gurvich**). Although generally this ensemble was well-received, reviews on their concerts were far not as enthusiastic as those of Bētiņš trio. The teacher's trio stayed together until February, 1915. Hereafter the general concert life, as well as the piano trio genre in Latvia gradually ceased. Due to the First World War Latvian citizens massively fled to Russia, and the former pillars of chamber musicianship traditions – music schools of Riga – were also evacuated.

As a result of the study the following conclusions can be drawn:

- if compared with concert life of Baltic Germans in 19th century, other priorities had come to the forefront in the period of the end of the 19th and beginning of 20th century. This partly reflects a different epoch and a different cultural spirit. From the former wide repertoire of Austrian/German music, just compositions of Ludwig van Beethoven and sometimes Johannes Brahms can be found in concert programs of this period. Instead, the music of Russian composers became dominant during this period (especially when the First World War started). Both – pieces which still are very popular nowadays (by Peter Tchaikovsky, Sergei Rachmaninoff, Anton Arenski, Anton Rubinstein) and almost forgotten compositions were performed by trio musicians. However, also works of authors representing other national cultures can be found in the concert programs: French (Camille Saint-Saëns), Polish (Grzegorz Fitelberg), Czech (Eduard Napravník), etc. Thus, the choices of Riga chamber

- musicians testify to their interest in fresh contemporary music and also geographically diverse trio repertoire;
- an organic cooperation of Latvians and musicians of other nationalities can be seen very clearly in the piano trio genre already starting from the ensemble of Jēkabs Ozols. That is why right from the very beginning this genre takes a fundamentally different place in the development of Latvian professional music if compared to, for example, the choral music. Choral singing movement historically has been very important for Latvians in terms of repertoire, as well as regarding the social role of choir singing, as it has often been calling for and promoting the national self-esteem ideas, whereas the trio genre has always primarily aimed at raising awareness of the multicultural nature of music. At the same time, the most outstanding achievements in this field – above all the activity of the Bētiņš ensemble – no doubt could have been stimulating the national pride feelings in the Latvian audience.

Literatūra un citi avoti

- Agls, Ad. [Ārgalis, Ādams] (1894a). II klasiskās mūzikas vakars. *Baltijas Vēstnesis*. 25. marts
- Agls, Ad. [Ārgalis, Ādams] (1894b). III klasiskās mūzikas vakars. *Baltijas Vēstnesis*. 29. aprīlis
- Apkalns, Longīns (1956). Mūsu pirmo kamerģitāri pieminot. *Latvija*. 13. oktobris
- Bartele, Tatjana, un Vitālijs Šalda (2002). Latviešu bēgļi Petrogradā. *Latvijas Arhīvi* 1: 83–99
- Bertrams, C. H. (1870). Koncerts. *Latviešu Avīzes*. 2. decembris
- B[indu] A[tis] [Kauliņš, Atis] (1906). Koncerti. *Mūzikas Druva* 3: 46–48
- Blekte, Leontīna (1926). O. Fogelmanis (1876–1926). *Mūzikas Nedēļa* 28/29: 429–432
- Brauns, Joahims (2002). Vijoļmākslas agrīnais periods Latvijā (līdz XIX gadsimta vidum). No: Joahims Brauns. *Raksti. Mūzika Latvijā*. Sastādītājs un redaktors Mārtiņš Boiko. Rīga: Musica Baltica, 49–95
- Brēģe, Ilona (2001). *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*: leksikons. Rīga: Zinātne
- Burima, Maija (2011). *Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Dārziņš, Emīls (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 12. decembris
- Fogelmanis, Oto (1907). Ķeizariskās Mūzikas biedr. kamerģitāri koncerta lietā. *Balss*. 23. marts
- Fr. D. (1906). Kamerģitāri. *Latvija*. 21. marts

- Fūrmane, Lolita (1997). Instrumentālā kamermuzika Latvijā 19. gadsimtā. *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 141–164
- Grosmane, Elita (1998, sast.). *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga: AGB
- Gruzna, Pāvels (1907). Ķeizariskās mūzikas biedrības Rīgas nodaļas ceturtais kamer-mūzikas vakars. *Balss*. 19. marts
- Gubene, Marija (1912). Otro kamer-mūzikas koncertu [...]. *Dzimtenes Vēstnesis*. 12. decembris
- Gubene, Marija (1913a). Ķeizariskās Krievu Mūz. Biedrības II kamer-mūzikas koncertā. *Dzimtenes Vēstnesis*. 8. marts
- Gubene, Marija (1913b). J. Blūma Skaņu mākslas skolas skolotāju kamer-mūzikas koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 27. aprīlis
- Hausmanis, Viktors (1998, red.). *Latviešu literatūras vēsture*: 1. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC
- K. (1915). VI kamer-mūzikas vakars. *Dzimtenes Vēstnesis*. 13. februāris
- Klotiņš, Arnolds (1979). *Alfrēds Kalniņš: komponists savā tautā un tautu vidū*. Rīga: Liesma
- Koncerte (1869). *Baltijas Vēstnesis*. 12. novembris
- Koncerte (1870). *Baltijas Vēstnesis*. 26. marts
- Latviešu biedrības Mūzikas komisijas koncerts (1900). *Dienas Lapa*. 21. augusts
- Māksla un mākslinieki (1906). *Mūzikas Druva* 3: 40–42
- Mediņš, Jānis (1992). *Toņi un pustoņi*. Ievada un komentāru autore Ingrīda Zemzare. Rīga: Liesma
- Mj (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Latvija*. 13. decembris
- II Kamer-mūzikas vakars (1906). *Mūzikas Druva* 4: 61–62
- Pētersone, Līga (2012). Klavieru trio muzicēšanas pirmsākumi Rīgas vācbaltu vidē. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, IV*. Sastādītāji Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 93–108
- Rīgas Latviešu Labdarības biedrība (1904). *Baltijas Vēstnesis*. 14. februāris
- Sineps, A. (1915). Kamer-mūzikas koncerts. *Latvija*. 19. februāris
- Straume, Jānis (1925). *Mūsu mūzikas mākslinieki*. 2. sējums. Rīga: Latvju Komponistu Biedrība
- Straumes Jānis (1926). Nikolajs Alunāns. *Mūzikas Nedēļa* 4: 73–76
- Šepskis, Oskars (1894a). Haidna oratorija “Pasaules radīšana” Rīgas Latviešu biedrībā. *Dienas Lapa*. 7. janvāris
- Šepskis, Oskars (1894b). Haidna oratorija “Pasaules radīšana” Rīgas Latviešu biedrībā. *Dienas Lapa*. 8. janvāris
- Šepskis, Oskars (1894c). I Klasiskās mūzikas vakaru [...]. *Dienas Lapa*. 17. februāris
- Šepskis, Oskars (1894d). II Klasiskās mūzikas vakars. *Dienas Lapa*. 26. marts
- Vīgneru Ernests (1891). Mūzikas komisijas koncerts. *Dienas Lapa*. 26. augusts

- Vītoliņš, Jēkabs, un Lija Krasinska (1972). *Latviešu mūzikas vēsture*. 1. sējums. Rīga: Liesma
- Vītols, Jāzeps (1947). *Atmiņas. Zelta zvaigzne* (glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, Vītola piemiņas istabā)
- Vītols, Jāzeps (1964). *Raksti*. Sastādītāja un komentāru autore Vija Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sastādītājs un komentāru autors Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma
- Zālīts, Jānis (1914a). Rīgas Latv. biedrības Mūzikas komisijas koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 23. septembris
- Zālīts, Jānis (1914b). Rīgas Mūzikas skolas koncerts. *Lidums*. 15. oktobris
- Zālīts, Jānis (1914c). Kamermūzikas vakars. *Dzimtenes Vēstnesis*. 20. decembris
- Zālīts, Jānis (1915a). Kamermūzikas vakars. *Lidums*. 13. februāris
- Zālīts, Jānis (1915b). Sergeja Raḥmaņinova kompozīciju vakars. *Lidums*. 20. februāris
- Zālīts, Jānis (1930). Pēc darba un slavas dienām slimības gultā. *Brīvā Zeme*. 26. maijs
- Zilīts, Persijs (1908). Koncerts. *Latvija*. 28. februāris
- Žune, Inese (2011). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Promocijas darbs (glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā). Rīga

Alfrēda Kalniņa vokālā kamer-mūzika 20. gadsimta sākumā vācu un krievu mūzikas kritiķu skatījumā

Dr. art. Baiba Jaunslaviete

docente un pētniece

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija,

Daugavpils Universitātē

20. gadsimta pirmajās desmitgadēs Alfrēda Kalniņa (1879–1951) vārds regulāri parādījās ne tikai latviešu, bet arī vācu un krievu presē. Līdzās Jāzepam Vītolam šis komponists bija viens no mūsu mūzikas klasiķiem, kas piesaistīja vislielāko cittaupu kritiķu uzmanību. Viedokļu spektrs bija visai plašs. Vieni kritizēja viņa jaunradi, otri pētīja to no *etnogrāfiskām* pozīcijām: proti, interešu objekts bija ne tik daudz Kalniņa mūzika pati par sevi, cik ar tās starpniecību gūtais priekšstats par Eiropā mazpazīstamās latviešu tautas identitāti. Visbeidzot, bija arī atsevišķi jūsmīgi vērtētāji, jo īpaši vācu recenzentu vidū, kas neskopojās ar cildinājumiem un minēja Kalniņu kā piemēru saviem tautasbrāļiem.

Ar ko tas skaidrojams? Iespējams, zināma nozīme bijusi paša komponista izcelsmei un audzināšanai. Dzimis jauktā latviešu/vācu ģimenē, viņš bērnībā uzturējās vāciskā vidē, un vācu valoda dominēja arī saziņā ar vecākiem. Jaunībā, jo īpaši skolas gados, tika iepazīta cita pasaule; tā veicināja pavērsienu topošā mūziķa uzskatos, ko simboliski atainoja principiālā atteikšanās no uzvārda vācu versijas *Kalning* (vairāk par to sk.: Klotiņš 1979: 29). Taču vācu kultūru un mentalitāti viņš bija iepazinis *no iekšpusēs*, nevis ārēji, un varbūt tāpēc, jau apzinādamies sevi kā latvieti, spēja skart savā mūzikā arī vācu klausītājam tuvas stīgas. Krievu auditorijas un kritikas uzmanības centrā Kalniņa mūzika turpretī nonāca retāk nekā viņa laikabiedra Jāzepa Vītola jaunrade, tomēr atsevišķas ievēribas cienīgas atsauksmes rodamas arī krievu preses slejās.

Raksta mērķis ir atklāt, kā vācu un krievu mūzikas kritika uztvērusi vienu no Alfrēda Kalniņa daiļrades pamatžanriem – viņa vokālo kamer-mūziku. Tai veltītie raksti atspoguļo ne vien cittaupu recenzentu priekšstatus par komponista radošo personību, bet arī laikmeta – 20. gadsimta sākuma – mainīgo un pretrunīgo gaisotni, tā vispārestētiskās un politiskās nostādnes.

* * *

Pirmās jaunā autora kompozīcijas, kas piesaistījušas Vācijas mūzikas kritiķu uzmanību, pārstāv solodziesmas žanru. 1904. gadā ietekmīgā Leipcijas avīze *Signale für die musikalische Welt* publicējusi recenzenta Karla Tisena (*Thiessen*, 1867–?) atsauksmi par pavisam *svaigiem* izdevumiem – Kalniņa V und VI dziesmu burtnīcu, ko Rīgā 1904. gada septembrī laidis klajā Pauls Neldners un Leipcijā tirāžējis apgāds *Breitkopf & Härtel*. Tisena atsauksme, lai arī ne jūsmīga, liecina, ka visvairāk recenzenta uzmanību Kalniņa darbos saistījušas viņam līdz šim nepazīstamās latviskās savdabības izpausmes: *Īpatnēju, mūsu uztverei sākotnēji mazliet svešādu iespaidu rada A. Kalniņa Latviešu dziesmas*. Turpinājumā recenzents skaidro sīkāk, kā šī īpatnība parādās:

Melodiskā un harmoniskā izveide nepārprotami liecina, ka komponista daiļrade sakņojas viņa dzimtajās tautasdziesmās un arī garīgajās dziesmās. Veselus posmus viņš bieži atvēl dziedātāja balsij bez pavadījuma, kas, iespējams, bijis raksturīgi arī viduslaiku rapsodijām un vēl senākai mūzikai; tikai atsevišķos gadījumos [dziedājumam] pa vidu klavieru partijā iesprausta kāda īsa, ar pāris raksturīgiem akordiem izcelta melodiska frāze vai arī pēcspēlē pievienota vēl kāda instrumentāla noslēguma doma. K. labprāt lieto arī senās baznīcas skaņkārtas, un dziedātājam, līdzīgi kā priesterim baznīcā, dažkārt nākas psalmodēt uz vienas vienīgas skaņas; citkārt atkal komponists psalmodisko elementu īslaicīgi pārvieto klavieru partijā (*Thiessen* 1904).

Jāatzīst, ka kritiķis visai trāpīgi uztvēris būtiskas Kalniņa agrīno solodziesmu stila iezīmes. Viens no piemēriem, kas labi ilustrē viņa vērojumu pamatotību, ir *Imanta dziesma* (vācu versijā *Imantas Sterbelied*, resp., *Imanta pirmsnāves dziesma*) ar Ata Ķeniņa tekstu (1904). Tā ieturēta askētiski skarbā mūzikas izteiksmē, un vācu recenzenta pieminētā *psalmodēšana* uz vienas skaņas (sk., piem., 10. t.) patiesi kļūst par spilgtu šī skaņdarba izteiksmes īpatnību.

J. A. Duburam.

5

Imanta dziesma.

A. Ķeniņa.

Imantas Sterbelied.

A. Ķeniņš.

Aus dem Lettischen vom Dichter.

A. KALNIŅŠ.

Andante. (♩ = 63.)

Dus mā - mi - ņa man kap - sē - tā, man
Die Mut - ter lāngst im Gra - be ruht, den

sve - ša tē - va balss; kā bree - dim lei - su muk - la - jā, tāds man reiz
Da - ter faņ ič kaum, unē wie der Hirtē, jo sterb' ič einst am dunk - len

pee - nāks gals. Kā mal - du lees - ma pur - va - jā, tā
Dai = des = ļaun. Und wie das Irr - licht auf dem Moor, er =

Alfrēds Kalniņš, *Imanta dziesma*: sākums. Pirmiespiedums
(A. Kalniņš. *Dziesmas. Komponista apgādībā Rīgā, Elizab. ielā 37.*
komisijā pie P. Neldnera Rīgā. VI burtnīca) / A. Kalniņš. *Lieder.*
Selbstverlag des Komponisten. Riga, Elisabethstr. 37.
In Kommission bei P. Neldner. Riga. VI Heft

Senlatviešu varoņa Imanta(s) tēls, kā jau zināms, vairākkārt iedvesmojis nacionālās atmodas māksliniekus – paša Kalniņa darbu klāstā ir arī kora kompozīcija *Imanta* ar Andreja Pumpura tekstu (1903). Interesanti atzīmēt, ka gan skarbi episkās pamatnoskaņas, gan psalmodijas elementu ziņā tā sasaucas ar komponista solodziesmu.

Nedaudz vēlāk, 1905. gada novembrī, latviešu dziesmu vakaru Berlīnē rīkoja pirmā ievērojamā latviešu koncertdziedātāja Malvīne Vīgnere-Grīnberga (1871–1949). Programmā bija četru komponistu – Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Emīla Dārziņa un Jurjānu Andreja – solodziesmas. Laikraksta *Staatsbürger Zeitung* recenzents izceļ šo koncertu kā neparastu mūzikas dzīves notikumu:

Malvīnes Vīgneres rīkotais Latviešu dziesmu vakars (Romas sētā 9) beidzot iezīmēja mazu pārmaiņu moderno dziesmu koncertu vienveidīgajā virknē. Nav noliedzams, ka mūsu “modernie” savā mūzikā ir zināmā mērā vienpusīgi. Viņi mīl disonanses, pelēkās un brūnās krāsas, un katrs vēlas būt dziļdomīgs prātnieks. Pavisam citādi, šķiet, ir komponisti, kuri pārstāv to savdabīgo cilti, kas veido Vidzemes iedzīvotāju pamatdaļu. Tur gaiss ir tīrāks, tāpēc arī priekšroka tiek dota tīriem trijskaņiem, laipnākām, gaišākām un dzīvākām krāsām (Über das Liederkonzert von Malwine Wiegner Grünberg 1905).

Jāatgādina, ka recenzijas tapšanas laikā – 20. gadsimta sākumā – pazīstamākie vācu solodziesmas pārstāvji bija Gustavs Mālers, Rihards Štrauss, Hugo Volfs un arī Hanss Pficners. Viņu vēlini romantiskā harmoniskā valoda ar tās tumšo kolorītu, bagātīgajām alterācijām un eliptiskajiem disonansu uzslāņojumiem patiesi iezīmēja spilgtu pretstatu tālaika latviešu vokālajai mūzikai. Īsi raksturojot katru programmā pārstāvēto komponistu, recenzents īpašu uzmanību veltī Alfrēdam Kalniņam – salīdzinot ar Jāzepu Vītolu, viņš atzīmēts kā *īpatnējāks un stingrāk latviskā stilā ieturēts*. [..] *izmantojot kadencē mediantes, [Kalniņš] rada burvīgu iespaidu (Über das Liederkonzert von Malwine Wiegner Grünberg 1905).*

Komponista daiļradi koncertā pārstāvēja viņa solodziesmas *Ceļinieks* un *Sapņu tālumā*. Taču kritiķa minētās iezīmes rodamas arī daudzos citos šajā periodā tapušajos Kalniņa vokālās lirikas paraugos. Var atzīmēt, piemēram, solodziesmu *Māmiņai*, kas sacerēta 1903. gada rudenī un arī veltīta Malvīnei Vīgnerei-Grīnbergai. *Latvisko stilu* tajā apliecina askētiskais pavadījums, bagātīgais diatonisko mediantu lietojums un arīdzan piedziedājuma jauktais metrs. Zīmīga ir teksta izvēle – tā autors Atis Ķeniņš savu dzejoli apzināti veidojis latviešu dainu ritējumā. To apliecina balsts uz horejiskas

četrindes struktūru, kā arī tautasdziesmām raksturīgais biežais deminutīvu lietojums un veselu frāžu (*Ko tu raudi, kas tev kaite..*) aizguvums no tautas dzejas. Tas arī likumsakarīgi, jo *latviskā stila* meklējumi 19./20. gadsimta mijā intensīvi noritēja ne tikai mūzikā, bet arī literatūrā.

Savukārt pāris gadus vēlāk cits Vācijas recenzents Makss Canks (*Zank*) laikrakstā *Die Wacht* sniedz līdzīgu komponista stila raksturojumu – arī viņš Kalniņa daiļradi pretstata vācu vēlinā romantisma tradīcijai kā pozitīvu piemēru:

Iepriecinoši darbi ar savu krasi izteiktu seju, neparastiem intervāliem un iezīmīgiem akcentiem. Bieži vien tajos parādās seno baznīcas skaņkārtu veseloņu gājieni. Vāgnera un Štrausa ziedu laikos tas tomēr ir ievēribas cienīgi. Rosina asociācijas ar lietuviešu pļavu melanholiiju [...] un tumši pelēkajiem ūdeņiem. Kā sevišķi spilgtas solodziesmas šajā recenzijā izceltas Sapņu tālumā un Vakara miers (Zank 1908).

Vārdkopa *lietuviešu pļavas* Zanka rakstā acimredzot uztverama kā ģeogrāfisks pārpratums¹; tomēr kopumā visas citētās recenzijas rāda, ka daudzus vācu kritiķus Alfrēda Kalniņa mūzikā pirmām kārtām saistījusi tās nacionālā nokrāsa. Tiesa, ne vienmēr tā guvusi tik labvēlīgus vērtējumus. Nacionālais romantisms, kas jau kopš 19. gadsimta vidus triumfēja dažādos Eiropas reģionos (Polijā, Čehijā, Baltijā, Skandināvijā u. c.), mūzikas lietpratēju vidē raisīja pretrunīgus viedokļus. Līdzās apjūsmotājiem un entuziastiem bija arī ne mazums skeptiķu. Viņu vidū īpaši jāizceļ laikraksta *Rigasche Rundschau* ilggadējais mūzikas recenzents Hanss Šmits (*Schmidt*, 1854–1923), kurš guvis plašu ievēribu arī kā komponists, pianists kameramūziķis, dzejnieks un Johanesa Brāmsa draugs – viņa *Sapfo odas* dzejas autors. Pēc Jāzepa Vītola atmiņām, Šmits bijis viens no retajiem latviešu mūzikai labvēlīgajiem Rīgas vācu kritiķiem – vienīgais, kurš kopš 1889. gada apmeklējis visus Rīgas latviešu koncertus (Vītols 1923: 3). Tomēr vairākus Šmita rakstus kā sarkans paveidiens caurvij doma, ka latviešu komponisti savas nacionālās identitātes apliecinājumam velta nepamatoti daudz uzmanības:

¹ Jāatzīst, ka *ģeogrāfiski pārpratumi* Vācijas autoru rakstos par latviešu mūziku 20. gadsimta sākumā sastopami vairākkārt. Piemēram, Kristiāns Knaiers Vācijas laikrakstā *Neue Musikzeitung* izklāsta Alfrēda Kalniņa darbu raisītās asociācijas: *Viņa mūzikā skan tālu stepju melanholiija un gurdenums, ciema mācītāja un Daugavas zvejnieka dziesma* (Knayer 1907). Šāds Kalniņa mūzikas tēlainības skaidrojums, kur stepes (mākslā tradicionāli viens no Krievijas plašumu simboliem) minētas līdzās Latvijas lielākajai upei – Daugavai, protams, ir savveida kuriozs.

Daiļrades pirmavots viņiem visiem ir kopīgs – sakņojums latviešu tautas mūzikas motīvos, ļaušanās to ierosmei un ietekmei. Lai gan šī īpatnība pati par sevi šķiet nenoliedzami simpātiska un interesanta, tā ietver arī zināmas briesmas. Pārmērīgi kultivējot nacionālo, individualitātes attīstībai, kā tas viegli pamanāms, tiek vienīgi kaitēts. Tieši jaunāko laiku mūzikas vēsture šai ziņā rāda ne vienu vien brīdinošu piemēru (Schmidt 1906).

Šī pati doma atbalsojas arī Šmita paustajā viedoklī par Kalniņa vokālajiem duetiem:

[..] aprobežošanās galvenokārt ar latviešu nacionālajiem motīviem un sevišķā piecdaļu taktmēru mīlestība sava ilgstošā lietojuma dēļ, iespējams, var atstāt nevēlamu iespaidu. Tādējādi neviļus tiek iegrozota fantāzija un izdoma, ko labi redzam dažu norvēģu un somu skaņražu darbos (Schmidt 1913). Tepat gan kritiķis piebilst: Bet vienlaikus šādai intīmai miniatūr-glezniecībai ir arī savs īpašs valdzinājums (Schmidt 1913).

Tātad komponistam tiek adresēts aizrādījums, lai arī ļoti smalkā, taktiskā formā, un, dažādos vārdos formulēts, tas atkārtojas citos šī kritiķa rakstos. Komentējot Šmita viedokli, jāatzīst: no vienas puses, viņa bažas un brīdinājums nav radies gluži tukšā vietā, jo 19. gadsimta beidzamajās desmitgadēs un 20. gadsimta sākumā aizraušānās ar nacionālajiem motīviem varēja būt ne vien pilsoniskās drosmes apliecinājums (kā pirmajiem jaunlatviešiem), bet savā ziņā arī *modes lieta*, par ko paši latviešu kultūras pārstāvji šad tad atļāvās pazoboties – var atgādināt kaut vai Pietuka Krustiņa tēlu brāļu Kaudziņu romānā *Mērnieku laiki* (1879). No otras puses, Alfrēda Kalniņa vokālo kameramūziku nekādā ziņā nevaram reducēt tikai uz tautisko ietekmju atspulgu. It īpaši laikā pēc Pirmā pasaules kara impresionisma un citu 20. gadsimta modernisma strāvojumu atbalsis viņa daiļradē ieskanas arvien spēcīgāk. Latviskā intonācija, lai gan saglabājas, nav vairs tik tieši tverama un formulējama kā agrīnajos darbos, jo ciešāk savijas ar komponista individualitātes izpausmēm. Tādējādi varam secināt: vai nu citētās kritikas iespaidā, vai, drīzāk, neatkarīgi no tās, Alfrēda Kalniņa daiļrade kopumā attīstījusies Šmita ieteiktajā virzienā – tiecoties pirmām kārtām uz personiskās, individuālās, nevis tīri nacionālās savdabības apliecinājumu.

No vietējiem krievu recenzentiem Alfrēda Kalniņa solodziesmām lielāku vērību veltījis laikraksta *Рижская Мысль* pastāvīgais mūzikas kritiķis Vsevolods Češihins (*Чешихин*, 1865–1934). Viņa pozīcija atšķiras no iepriekš raksturotajām tendencēm, kas iezīmējās vācu recenzentu vidē; proti, šis kritiķis necentās akcentēt Kalniņa mākslā ne personisko, ne nacionālo savdabību, toties ieinteresēti meklēja paralēles ar citiem pasaules skaņražiem. Raksturīga

ir viņa atsauksme par komponista autorkoncertu 1910. gada 6. decembrī Rīgas Latviešu teātrī. Tajā atrodam šādu Kalniņa mūzikas kopraksturojumu:

A. Kalniņš raksta diezgan populārā stilā, kam triviālisms tomēr ir svešs; viņš iecienījis dabisko minoru, tādējādi apliecinot zināmu radniecību ar Grīgu, lai gan A. Kalniņam nepiemīt izsmalcinātā, sievišķīgā nervozitāte, kas raksturīga šim “ziemeļu Šopēnam” – atšķirībā no Grīga viņš ir vienkāršāks, vīrišķīgāks, bet arī bezkrāsaināks (Чешихин 1910).

Češihins aplūko arī atsevišķus Kalniņa darbus, kas skanējuši šajā koncertā. Vokālo kameramūziku tajā pārstāvēja Emīla Mauriņa dziedātā dziesma *Krīvu krīvs*, Malvīnes Viņneres-Grīnbergas atskaņotā tautasdziesmas apdare *Tumsīnai dienu gaidu* un duets *Turp tā vien gribas*, ko dziedāja tenors Pauls Sakss un baritons Pāvuls Jurjāns – šis itāļu stilā veidotais, tercās ritošais darbs ir ļoti labskanīgs (Чешихин 1910).

Brīžam šķiet, ka iespējamo paralēlu meklējumi ir pārspīlēti, jo tie noliedz Kalniņa spēju būt viņam pašam, nevis *ziemeļu Šopēnam*, *itāļu stila* pārstāvim vai tml. Taču katrā ziņā Češihina paustās idejas, lai arī subjektīvas, latviešu muzikologiem varētu vismaz daļēji noderēt kā viens no impulsiem, pētot Kalniņa mūzikas stilistisko spektru un tā uztveri.

Alfrēds Kalniņš nekad nav bijis starp mūziķiem, kuriem kritiķu viedokļi būtu vienaldzīgi. Gan Latvijas Nacionālajā bibliotēkā, gan Rakstniecības un mūzikas muzejā glabājas vairāki albumi ar laikrakstu izgriezumiem – tos veidojis pats komponists, visā dzīves gaitā apkopojot savu darbu atskaņojumiem veltītās atsauksmes. Viņa meita Biruta Kalniņa-Tripodi 1973. gada 2. jūnija vēstulē muzikologam Arnoldam Klotiņam atzinusi, ka tēvs vēlējies iegūt vārdu, kas ir tikpat pazīstams kā Leošam Janāčekam, Žanam Sibēliusam vai citiem mazo nāciju pārstāvjiem. Tepat nosaukti arī galvenie šķēršļi, kas lieguši sasniegt iecerēto mērķi – pirmām kārtām finansiālas un sabiedriskas aizmugures trūkums (Klotiņš 1979: 291).

Neraugoties uz nepiepildīto sapni, raksta gaitā iztīrītās mūzikas kritiķu atsauksmes apliecina – Alfrēda Kalniņa vokālās kameramūzikas klāstā ir daudz kompozīciju, kas spēj raisīt dziļu interesi ne vien latviešu, bet arī cittautiešu auditorijā. Mūsdienās šie darbi noteikti būtu pelnījuši biežāku atskaņojumu pasaules koncertzālēs. Lidzās latviskam kolorītam tiem piemīt arī stipras, neordināras personības zīmogs.

The Evaluation of Alfrēds Kalniņš' Vocal Chamber Music by German and Russian Music Critics in the Early 20th Century

Baiba Jaunslaviete

Summary

The creative activities of the Latvian composer Alfrēds Kalniņš (1879–1951) attracted a significant attention of German and Russian music critics in the early 20th century. It is evident from the publications in the newspapers of Riga (newspapers *Rigasche Rundschau*, *Русская Мысль*, et al.), and also in various foreign magazines (for example, the respectable *Signale für die musikalische Welt* in Leipzig, et al.). The articles by Russian and German music critics on this composer are helpful for the understanding of his style. They discuss not only the peculiarities of the music by Alfrēds Kalniņš, but also the *Zeitgeist*, the most important aesthetic and politic guidelines of the first half of the 20th century. The focus of this article is on the following themes:

- 1) the evaluation of the quantitatively most significant genre by Alfrēds Kalniņš – the vocal chamber music – by German and Russian music critics. There are different points of view on the expression of Latvian identity in the songs by Kalniņš, both positive and negative. Reviewers, such as Hans Schmidt, et al., particularly discuss the possibility or impossibility to combine the national identity with the composer's individuality;
- 2) knowledge about the influence of foreign music stylistics on vocal compositions of Alfrēds Kalniņš; positive and negative evaluation of various aspects of this influence.

Introduction to the broad reviews' spectrum of German and Russian periodicals about Kalniņš raises interest in the context of the music history. At the same time, this introduction also could have a certain practical effect: the references by German and Russian music critics, although they belong to the past, at least partially give the opportunity to predict, which pages of Latvian classical music could be interesting for contemporary non-Latvian audience, too.

Key words: Alfrēds Kalniņš; his vocal chamber music; the early 20th century; German and Russian music critics; the national music style; the influences of foreign music stylistics.

Literatūra

- Klotiņš, Arnolds (1979). *Alfrēds Kalniņš*. Rīga: Zinātne
- Knayer, Christian (1907). [Eine neue Erscheinung..]. *Neue Musikzeitung*. 21. November
- Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā. Izlase. I sējums: 1873–1926*. Sastādītāja, tulkotāja un komentāru autore Baiba Jaunslaviete. *Mūzikas akadēmijas raksti, 1*. Rīga: Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica, 3–172
- Schmidt, Hans (1906). Konzert. *Rigasche Rundschau*. 4. (17.) September
- Schmidt, Hans (1913). Neue Musikalien. *Rigasche Rundschau*. 9. (22.) Dezember
- Thiessen, Karl (1904). Neue Lieder. *Signale für die Musikalische Welt* 62: 1149
- [Über das Liederkonzert von Malwine Wiegner Grünberg] (1905). *Staatsbürger Zeitung*. 11. November
- Vītols, Jāzeps (1923). Hanss Šmidts [nekrologs]. *Mūzikas Nedēļa* 1: 2–4
- Zank, Max (1908). Kompositionen von Kalnins. *Die Wacht*. 5. September
- Чешихин, Всеволод (1910). Вечер композиций Альфреда Калныня. *Рижская Мысль*. 12 декабря

Jaunu izteiksmes veidu meklējumi Rīgas kinostudijas spēlfilmu mūzikā 20. gadsimta 60. gados

Mag. art. Zane Saulīte

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

60. gadi Latvijas kino vēsturē iegājuši kā radošā pacēluma laiks dokumentālo filmu jomā. Spēlfilmu mākslinieciskais līmenis gan nesasniedza šādus augstumus, tomēr arī šajā jomā vērojamas jaunas, interesantas tendences. 50. gados iezīmējās labu oriģinālscenāriju trūkums, tāpēc 1962. gadā Rīgas kinostudijā tika dibināta scenāriju redakcijas kolēģija. Tās darbība pozitīvi ietekmēja scenāriju kopējo līmeni un sekmēja arī spēlfilmu tematikas dažādošanos. Blakus literatūras klasikai (*Purva bridējs*, 1966; *Mērnietu laiki*, 1968; *Pie bagātās kundzes*, 1969), vēsturiski revolucionāriem motīviem (*Sūtņu sazvērestība*, 1965; *Noktirne*, 1966; *Cīruļi atlaižas pirmie*, 1967; *Ilgās dienas rīts*, 1968) un Otrā pasaules kara notikumiem noteiktā ideoloģiskā interpretācijā (*Akmens un šķembas*, 1966; *Kad lietus un vēji sitas logā*, 1967) dzima jauni atzari latviešu kinomākslā – piedzīvojumu filmas (*Tobago maina kursu*, 1965; *Ciklons sāksies naktī*, 1966; *24-25 neatgriežas*, 1968; *Trīskārtēja pārbaude*, 1969) un bērnu filmas (*Cielaviņas armija*, 1964; *Kapteiņa Enriko pulkstenis*, 1967; *Cielaviņas armija atkal cīnās*, 1968; *Livsāls zēni*, 1969). Biežāk nekā iepriekš spēlfilmu veidotāji tiecās atainot laikmetīgā cilvēka iekšējo pasauli, viņa centienus atrast savu vietu dzīvē. Tas tika darīts ļoti atturīgā manierē, jo politiskā cenzūra saskatīja zemtekstus pat tur, kur to nebija. Tika aizliegtas Rolanda Kalniņa spēlfilmas *Akmens un šķembas* (pirajā pievēršanās Latvijas leģionāru gaitām, 1963) un *Elpojiet dziļi* jeb *Četri balti krekli* (par cenzūru un dubultmorāli, 1967), kas skāra padomju varai politiski nevēlamas tēmas.

60. gados Rīgas kinostudijā turpināja strādāt režisori Pāvels Armands, Leonīds Leimanis, Varis Krūmiņš, Ada Neretniece un Rolands Kalniņš. Armanda pāragrā nāve (1964) un Leimaņa ilgstošā un rūpīgā gatavošanās katrai filmai¹ 60. gadu vidū radīja situāciju, kurā pārējie režisori fiziski nespēja nodrošināt plānoto filmu skaitu. Tāpēc kinostudijā galveno režisoru statusā sāka darboties viesrežisori, tai skaitā arī teātra režisori (Aleksandrs Leimanis),

¹ *Salna pavasarī*, 1955; *Nauris*, 1957; *Šķēps un roze*, 1959; *Kapteinis Nulle*, 1964; *Purva bridējs*, 1966; *Pie bagātās kundzes*, 1969.

kinooperatori (Māris Rudzītis), dokumentālisti (Aloizis Brenčs). 60. gadu otrajā pusē viņu pulkam pievienojās Imants Krenbergs, Ēriks Lācis, Jānis Streičs un Oļģerts Dunkers. Rīgas kinostudijā ienāca jauna operatoru paaudze – Miks Zvirbulis, Gvido Skulte, Rihards Pīks un Mārtiņš Kleins.

Paaudžu maiņa bija vērojama arī komponistu vidū. Līdzās Marģerim Zariņam, kurš spēlfilmu mūzikas jomā darbojās jau kopš 50. gadiem, parādījās jauni vārdi – debitēja Romualds Grīnblats (*Pieviltie*, 1961), Imants Kalniņš (*Velna ducis*, 1961), Ļudgards Gedravičs (*Akmens un šķembas*, 1963), Raimonds Pauls (*Nekur vairs nav jāiet*, 1963), Ringolds Ore (*Hipokrāta zvērests*, 1965), Ģederts Ramans (*Tobago maina kursu*, 1965), Romualds Kalsons (*Diena bez datuma*, 1966) un Pauls Dambis (*Kad lietus un vēji sitas logā*, 1967). Viņu veikums tomēr bieži palika bez plašākas ievēribas. Šai ziņā interesanti citēt Vijas Muškes rakstīto par 60. gadu teātra mūziku: *[..] tā gan apzinīgi un nereti arī talantīgi veic savus tiešos, dažkārt visai svarīgos pienākumus izrādes kopējā veidola radīšanā, bet ārpus uzveduma ietvariem teātra mūzika it kā vairs neizraisa nekādu interesi. Teātru kritiķi, izrādes presē vērtējot, labākajā gadījumā piemin mūziku ar dažām standarta frāzēm* (Muške 1968: 30). Akmens tiek mests arī mūzikas zinātnieku dārziņā, kurā nekāda interese par šo žanru tā kā nebūtu manāma, lai gan tajā darbojas virkne spilgtu komponistu – Romualds Grīnblats, Ģederts Ramans, Imants Kalniņš u. c. Tādējādi kopumā teātra mūzika līdzinās *aizmirstai Pelnrušķītei* (Muške 1968: 30). Šos Muškes vārdus var attiecināt arī uz 60. gadu filmmūziku un tās kritiku. Te iezīmējās atšķirība no nesenās pagātnes: 20.–40. gadu presē filmmūzika tika iztīrāta visai siki, sākot ar instrumentāciju un beidzot ar tautasdziesmu harmonizējumu, taču katrā nākamajā kinovēstures periodā filmas skaniskajam veidolam veltītā uzmanība saruka. Dažkārt rakstos par jaunajām filmām nebija atrodamas ne tikai atsaucis uz mūziku, bet arī komponista vārds un uzvārds. Iespējams, šī situācija daļēji saistīta ar mūzikas kritikas attīstību kopumā. Pretstatā Latvijas brīvvalsts periodam, tā pēckara gados bija krietni apsīkusi – daudzi koncerti presē netika atspoguļoti vispār, un pat nozīmīgākie notikumi parasti guva, augstākais, vienu recenzenta atsauksmi, nevis veselu virkni vērtējumu, kā tas bija pirmskara gados.

Lai gan kritikas nepietiekami ievērota, tomēr 60. gadu filmmūzika iezīmīga ar interesantām jaunām tendencēm. Viena no tām: šajā laikposmā intensīvāk nekā iepriekš latviešu kino ienāca estrādes un džeza žanri. Tie kļuva par savveida manifestu brīvai izteiksmei. Muzikologs Arnolds Klotiņš, raksturojot 60. gadu teātra mūziku, rakstīja: *[..] un tomēr pēdējos piecos*,

desmit gados esam bijuši liecinieki mūzikas izteiksmes lomas pakāpeniskam pieaugumam – it sevišķi gan dokumentālajā filmā, gan arī teātrī. Bieži praktizētā dziesmu un songu iekļaušana ir varojusi mūzikas daudzumu izrādēs. [...] Mūsu laikmeta progresīvās dramaturģijas vairīšanās no vienkāršoti viennozīmīgiem dzīves problemātikas izrisinājumiem, tā vietā tiecoties pēc sazarota, patstāvīgām ierosmēm un atziņām bagāta tēmu traktējuma, ietekmē arī teātra mūzikas formu – tās atsevišķo komponentu izteiksmība individualizējas, kopskanējums kļūst šķautņains jeb, mūzikas terminoloģijā izsakoties, polifonisks (Klotiņš 1972: 29–31). Šo muzikologa vērojumu ir pamats attiecināt arī uz filmmūzikas jomu.

Savukārt otra būtiska tendence līdzās estrādes un džeza klātbūtnei ir šāda: 60. gados kā pretreakcija 50. gadu simfonismam filmmūzikas sfērā ienāca sonorikas izpausmes, jo īpaši t. s. konkrētā mūzika, kas saistīta ar dažādiem trokšņu efektiem. Arī šīs tendences iedīgļus viens no pirmajiem jau 60./70. gadu mijā fiksējis Arnolds Klotiņš: *Mēģinājumi ar skaņas līdzekļiem sniegt filmā skopus, bet konkrēti priekšmetiskus raksturojumus un savdabīgus poētiski simboliskus mājienu radās kā reakcija pret 40. un 50. gados valdošo kinomūzikas praksi, kura dokumentālajās filmās izmantoja gandrīz nepārtrauktu pilna simfoniskā orķestra skanējumu un tiecās galvenokārt uz plašiem tematiskajiem un emocionālajiem vispārīnājumiem* (Klotiņš 1970: 71).

Viens no aktīvākajiem jauno sonoro krāsu meklētājiem, komponists Pauls Dambis², apzīmē šo periodu kā eksperimentālā kino laiku. Viņš atzīst, ka iedvesmas avots bijušas franču un poļu filmas, kas sociālpolitisko apstākļu dēļ tālaika Rīgā bija vispieejamākās, un viņš pats eksperimentējis kopā ar domubiedriem – režisoriem Hercu Franku³ un Ansi Epneru⁴ (Dambis 2011).

² Lūgts raksturot 60. gadu filmmūziku kopumā, Pauls Dambis atzīst, ka šajā laikā latviešu kinematogrāfs attīstījās divos virzienos: *vienā gadījumā filmmūzikā plaši tika izmantotas dziesmas* (piem., Raimonda Paula, Imanta Kalniņa spēlfilmu mūzikā), *otrā gadījumā notika eksperimentēšana ar izteiksmes līdzekļiem* (šis virziens ir komponistam tuvāks: Dambis 2011). Šāds divu virzienu nodalījums daļēji sasaucas ar tendencēm, ko teātra mūzikas jomā iezīmējis Arnolds Klotiņš (Klotiņš 1972: 29–31).

³ Hercs Franks (Hercels Franks, 1926–2013) – viens no latviešu poētiskā dokumentālā kino tradīcijas radītājiem, dzimis 1926. gadā Ludzā ebreju ģimenē. Beidzis Vissavienības neklātienas juridisko institūtu Sverdlovskā (1947), bijis žurnālists, lektors, reklāmas mākslinieks Krievijā (1952–1954). 1955. gadā atgriezies Latvijā, darbojies žurnālistikā (*Padomju Jaunatne, Rīgas Balss*). 1959. gadā sācis strādāt Rīgas kinostudijas fotocehā, 1961. gadā Franka scenāriju savam diplomdarbam *Vissavie-*

Visi kopā centušies lauzt pastāvošās klišejas, skatītāju uztveres inerci un mainīt mūzikas attiecības ar kadru. Pauls Dambis atzīst, ka aizrāviens ar mikšēšanu, tādēļ viņa spēlfilmu mūzikā ļoti grūti noteikt precīzu skaņas avotu. Tieši tolaik, pēc komponista domām, izteiksmes līdzekļu skala kļuva neiedomājami plaša, romantisko pasaules uztveri nomainīja racionālā (Dambis 2011). Simfoniska vēriena vietā komponisti biežāk tiecās uz ļoti lakoniskām tēmām, sevišķi svarīgu lomu guva ritms. Kā savu tiešo priekšteci Dambis min Ļudgardu Gedraviču, uzsverot: viņš viens no pirmajiem latviešu kino eksperimentēja ar skaņu celiņiem, apvienojot trokšņus un muzikālas skaņas sinkrētiskās vienībās, kā arī montāžā izmantoja no elektroniskās un konkrētās mūzikas aizgūtus paņēmienus (Dambis 2011).

Šajā rakstā plašāk tiks analizēti divi latviešu kinovēsturē pirmie sonoro meklējumu augļi – mūzika filmām *Akmens un šķembas* (Ļudgards Gedravičs, 1966) un *Kad lietus un vēji sitas logā* (Pauls Dambis, 1967).

* * *

Ļudgards Gedravičs⁵ sacerējis mūziku galvenokārt dokumentālajām filmām⁶, kā arī divām režisora Rolanda Kalniņa spēlfilmām – *Akmens un*

nibas Valsts kinematogrāfijas institūtā izvēlēties režisors Ivars Kraulītis, un sadarbībā ar operatoru Uldi Braunu tapusi leģendārā filma *Baltie zvani*, kuru 90. gados Klermonferānas festivālā (Francija) kinokritiķi iekļāvuši pasaules visu laiku labāko 100 īsfilmu sarakstā.

⁴ Ansis Epnars (1937–2003) – režisors, scenārists, producers. 1962. gadā absolvējis Latvijas Valsts universitātes Vēstures un filozofijas fakultāti, 1971. gadā beidzis Augstākos režisoru kursus Maskavā. 1962.–1968. gadā strādājis par redaktoru Latvijas televīzijā. Pēc tam, līdz 1991. gadam, bijis Rīgas kinostudijas režisors. 1991. gadā kļuvis par kino un video studijas AVE vadītāju. Laikā no 1993. līdz 1997. gadam bijis Latvijas Kinoproducentu asociācijas prezidents. Režisējis 67 dokumentālās filmas, piemēram, *Irbe: cilvēks un maska* (1996). Epnara režisētā mākslas filma *Būris* (1993) saņēmusi Lielā Kristapa balvu. 2002. gadā apbalvots ar ceturtais šķiras Triju Zvaigžņu ordeni.

⁵ Ļudgards Gedravičs (*Gedravičs*, 1933 Viļņā – 2003 Minskā) – skaņu režisors un komponists. No 1950. līdz 1952. gadam mācījies kordiriģēšanu Panevėžas mūzikas skolā. 1955.–1959. gadā (ar pārtraukumiem) studējis kompozīciju Latvijas Valsts konservatorijā pie Ādolfas Skultes, turpat strādājis arī par fonotēkas laborantu. 1959.–1965. gadā bijis skaņu režisors Latvijas televīzijā. Pēc aizbraukšanas no Latvijas sadarbojies ar Krievijas, Baltkrievijas u. c. kinostudijām.

⁶ *Spriedums* (1965, režisori Hercs Franks, Imants Brils), *Gada reportāža* (1965, režisors Aivars Freimanis), *Saules kvadrāti* (1965, režisore Doloresa Hmeļņicka),

šķembas (1966, scenārija autors Viktors Lorencs) un *Karalienes bruņinieks* (1970, scenārija autori Bruno Saulītis un Māris Rudzītis).

Filmas *Akmens un šķembas* ideja kinoscenāristam Viktoram Lorenkam (1927–1992) radās vēl studiju gados Vissavienības Valsts kinematogrāfijas institūtā. Zināmā mērā to rosināja paša pārdzīvotais – kara beigu posmā (1944) viņš, vēl pilngadību nerasniedzis, tika iesaukts leģionā, bet pēc kara nācās pabūt arī filtrācijas nometnē Krievijā, Komsomoļskā pie Amūras. 1957. gadā tapa filmas scenārija pirmvariants ar nosaukumu *Dzimtene, piedod!* Tas noraidīts, jo vedinājis piedot leģionāriem, un arī nākamais piedāvātais nosaukums *Akmens un šķembas* ideologiem nav patīcis. Tādēļ sākotnēji filma laista klajā ar nosaukumu *Es visu atceros, Ričard!* 1967. gadā tā bez lielas publicitātes tika izrādīta vien nepilnu mēnesi (no 3. līdz 26. aprīlim) un pēc tam aizmirstībā nogulēja gandrīz divdesmit gadus, jo padomju *neoficiālajiem* cenzoriem nebija pieņemams Otrā pasaules kara leģionāru atainojums. Cēloņus šai nepatīkai atklāj režisora Rolanda Kalniņa teiktais: *Mums bija ļoti svarīgi patiesi pastāstīt par leģionu, nevis atmaskot un kompromitēt to, kā prasīja tā laika ideoloģija. Mēs gribējām būt un bijām godīgi* (Matīsa 2005: 58).

Spēlfilmas demonstrēšana atsākās tikai t. s. *perestroikas* priekšvakarā – 1986. gada maija sākumā tā tika rādīta Rīgas Kino namā, bet decembrī – kinoteātrī *Rīga*. 1991. gadā studija *Trīs* atjaunoja filmu tās sākotnējā variantā ar nosaukumu *Akmens un šķembas*.

Komponistam Ļudgardam Gedravičam, kā atzīmē žurnāliste Kristīne Matīsa, šī bija pirmā aktierfilma pēc ražīga darba dokumentālajā žanrā. Matīsas ieskatā, [...] *varbūt no turienes nāk viņa jaunievedums filmas mūzikas veidošanā, izmantojot trokšņu partitūru un mūzikas ciešu saistību ar attēlu. Ar šādu jauno stilu Gedravičs kļuva populārs visā Padomju Savienībā un viņu vēlāk bieži aicināja strādāt pie citu studiju filmām* (Matīsa 2005: 52).

Filmas skanisko veidolu kopējās struktūras kontekstā var atainot šādi:

Zemes atmiņa (1965, režisors Gunārs Piesis), *Kuldīgas freskas* (1966, režisors Aivars Freimanis), *Jānis Rozentāls* (1966, režisors Varis Krūmiņš), *Lomi* (1969, režisors Aivars Freimanis), *Tā dejo Latvijā* (1969, režisors Rolands Kalniņš), *Dienas rītdienai* (1970, režisore Biruta Veldre), *Fricis Bergs* (1978, režisors Leonids Brušteins), *Valsts – bērniem* (1978, režisors Varis Krūmiņš), *Vecāks par desmit minūtēm* (1978, režisors Hercs Franks), *Flashback* (2002, režisors Hercs Franks).

20. gs. 60. gadu pilsētvide	Brāļu kapi	2. pasaules karš – Volhovas purvs	Saruna dzīvokli	Atmiņu ainas – 20. gs. 30. gadi
Stacijas, tirgus, ielu trokšņi	Sēru maršs	Strēlnieku un leģionāru dziesmas, šlāgeri, piemēram, <i>Zilais lakatiņš, Kā var aizmirst, Paliēc sveiks, mans mazais draugs</i>		Saviesīga mūzika
Netiek izmantota fona mūzika			Netiek izmantota fona mūzika	
Darbības vietas un vides raksturojums	Emocionālā pārdzīvojuma izpausme	Kontrastu radišana		Bezrūpīgas atmosfēras radišana

1. shēma. Filma *Akmens un šķembas*: skaniskais veidols un tā konteksts

50. gadu filmām bija tipiski, ka gan dabas ainavas, gan pilsētas skatus padarīja fona mūzika, turpretī filmā *Akmens un šķembas* piedāvāts jauns, agrāk latviešu kino neraksturīgs risinājums – klusums tiek izmantots kā efekts. Tiesa, tas nav absolūts klusums. Komponists veido filmas *skaņas ainavu* (t. s. *soundscape*), priekšplānā izvirzot pilsētvides, dabas skaņas un sadzīves trokšņus, kas saasina skatītāja uzmanību. Efekta palielināšanai visas skaņas ir pastiprinātas; tas panākts, piemēram, ieraksta brīdī novietojot mikrofonu ļoti tuvu skaņas avotam. Arī runātu dialogu izteiksmība uztverama jo asāk, ja tos nepavada fona mūzika (šai ziņā iezīmējas sasauce ar citām tālaika latviešu filmām).

Filma sākas ar spilgtu ievadu – monotoni uzstājīgs bungu ritms apvienojumā ar klavieru un metāla pūšaminstrumentu tembriem smagnējā džeza manierē izskan kā aicinājums uz cīņu. Šis filmas posms koncentrēti pauž visa darba dramatisko zemtekstu. Interesanti, ka ievada mūzika it kā apraujas pusvārdā un tiek pabeigta tikai filmas noslēguma traģiskajā atrisinājumā. Tādējādi visā filmā kopumā izpaužas reprizitāte oriģinālā traktējumā – kā atgriešanās pie sākumā paustās domas, to neatkārtojot, bet pabeidzot.

Ļoti izteismīga ir epizode Brāļu kapos, kad galvenais varonis Ričards (bijušais leģionārs, tikko atgriezies no izsūtījuma Sibīrijā) pastaigājas gar monumentu, lasot kritušo karavīru uzvārdus. Ieskanas *Hammond* ērģeles un bungu ritms gājiena solī; pats gājiens nav redzams, taču skatītājs nojaus tā esamību. Mūzika apklust – valda pārdomu gaisotne. Ieskanas fagota solo, un beidzot skatam paveras gājiena dalībnieki. Fagotam atkal pievienojas bungu ritms, un kļūst skaidrs, ka tiek atskaņots sēru maršs. Galvenajam varonim derdzas līdz ar ziediem nestie sarkanie karogi – mūzikā šo padomju varas atribūtu parādīšanos pavada metāla pūšaminstrumentu ieskanēšanās. Uz iepriekš vientuļās, sērīgās fagota spēles fona tie atstāj agresīvu iespaidu, ko jo vairāk paspilgtina mūžīgās uguns spožs uzplaiksnījums kadrā. Sēru maršu noslēdz klavieru kadence, it kā noapaļojot muzikālo domu.

Kopumā spēlfilmas mūzika ir ļoti lakoniska un reizē izteismīga. Oriģinālmateriāls mijas ar tautā pazīstamu dziesmu citātiem (sk. 1. shēmu), tādējādi raksturota darbības vieta un arīdzan izcelts kontrasts starp trim *paralēlajām* vidēm, kurās risinās notikumi: padomju laiku, karu un – kā ideālu – bezrūpīgām senākas pagātnes ainām. Līdzās sākuma/beigu arkai (reprizītai) par vienotājfaktoru – refrēnu – kļūst klavieru kadences materiāls, kas intonatīvi ieskandināts jau ievadā, bet pilnībā parādās Brāļu kapu ainā un vienā no purva (ciņu) ainām. Tie ir daži klavieru akordi, kas parasti izskan nosvērti, vēstoši, korāliskā faktūrā un dabiskajā minorā – kā kontrasts iepriekš ekspresīvajai, dramatiskajai izteiksmei; tie *noņem* sāpēm asumu, it kā pavērs ciesaņas filozofiskā rakursā. Artikulācijas dēļ iespējamās asociācijas arī ar zvaniem. Reizē klavierēm ir vēl kāda cita funkcija – tieši ar tām saistītas Pirmās Latvijas Republikas (bezrūpīgās pagātnes) ainas, kurās savukārt konkrētās mūzikas elementi (trokšņu efekti) nav izmantoti.

* * *

Pauls Dambis sacerējis 36 kinomūzikas partitūras spēlfilmu, dokumentālā kino⁷ un animācijas⁸ filmu žanros. Spēlfilmu žanrā tapušas partitūras

⁷ *Dzīvais māls* (1965, režisors Ansis Bērziņš), *Senā saule* (1965, režisors Ansis Bērziņš), *Melnbaltā varavīksne* (1966, režisors Vilberts Opalais), *Bez leģendām* (1967, režisors Aloīzs Brenčs), *Pie senča* (1967, režisors Ansis Bērziņš), *Pusstunda Latvijā* (1967, režisors Zigurds Zariņš), *Koki aug* (1968, režisors Ansis Epnars), *Latvijas vitrāžas* (1968, režisors Ansis Bērziņš), *Reiz paaudzēm stāstis* (1968, režisore Biruta Veldre), *Ziedi tev* (1968, režisors Ansis Epnars), *Gadskārtas* (1971, režisors Arnis

diviem režisora Aloiza Brenča detektīviem (*Kad lietus un vēji sitas logā*, 1967, un *Šahs briljanta karalienei*, 1973), kā arī mūzika spēlfimām *Zobena ēnā* (1976, režisors Imants Krenbergs), *Gaidiet Džonu Graftonu* (1979, režisors Andris Rozenbergs), *Vilkatis Toms* (1983, režisors Gunārs Cilinskis), *Fronte tēva pagalmā* (1984, režisors Ēriks Lācis) un *Apbraucamais ceļš* (1986, režisors Ēriks Lācis).

Režisora Aloiza Brenča spēlfilma *Kad lietus un vēji sitas logā* (scenārija autori Emīls Braginskis un Osvalds Kublanovs) Rīgas kinostudijā uzņemta pēc tāda paša nosaukuma Arvīda Griguļa dokumentālā romāna motīviem. Filmas darbība risinās 20. gadsimta 40. gadu beigās. Dzimtenē atgriežas Leinasars, kurš no Rietumu *saimniekiem* saņēmis uzdevumu nodibināt saka-rus ar mežabrāļiem, kuri joprojām pretojas padomju varai.

Pauls Dambis spēlfilmu *Kad lietus un vēji sitas logā* uzskata par savu pirmo nozīmīgo filmu, jo piedalījies gan skaņieraksta veikšanā, gan montāžā un sinhronizēšanas procesā. Kopā ar režisoru Aloizu Brenču abi meklējuši vienotu *skaņas ainavas (soundscape)* koncepciju, kas atbilstu filmas materi-ālam. Brīvi eksperimentējot ar dažādu instrumentu tembriem, Dambis centies atrast *neparastas* skaņas baises tēla radīšanai, jo dabiskā skaņa šķitusi pārāk neizteiksmīga (Dambis 2011). Daudz izmantoti jauktie tembri. Piemēram, lietus sišanas logā ilustrē tamboradatas piesitieni uz timpāna membrānas, savukārt mistisku nakts vētru ataino mežraga signāli apvienojumā ar zvānu skaņām.

Filmā valda saspringta un konspiratīva atmosfēra. Arī šeit nesastapsim fona mūziku – klusums kļūst par efektu. Savukārt mūzikas izmantojums ir ļoti konkrēts un lietišķs, lakonisks.

Filmas skanisko veidolu kopējās struktūras kontekstā var attēlot šādi:

Licis), *Rīga akmenī un bronzā* (1971, režisors Ansis Bērziņš), *Dziesma Rīgai* (1972, režisors Ansis Bērziņš), *Vēstules no tēva mājām* (1972, režisors Ansis Bērziņš), *Jūriņ' prasa smalku tiklu* (1975, režisore Skilla Rikarde), *Lāsts* (1976, režisore Maruta Jur-jāne), *Sirmā gvarde* (1977, režisors Hercs Franks), *Noaust varavīksni* (1977, režisore Vija Bunka), *Kanta kaps* (1991, režisors Viktors Jansons), *Ebreju iela* (1992, režisors Hercs Franks), *Kārlis Ulmanis* (1996, režisors Ēriks Lācis), *Madonna ar bērnu. XX gadsimts* (2001, režisors Hercs Franks).

⁸ *Lietaina diena* (1966, režisors Jānis Dzenītis), *Jautrie draugi* (1966, režisors Jānis Dzenītis), *Dullais Dauka* (1968, režisors Arnolds Burovs), *Dillī Dallī Saules dārzā* (1978, režisore Roze Stiebra).

Konspirācija	Pakaļdzīšanās ainas	Soda izpilde	Dabas ainavas	Dialogi	Romantiskas jūtas
Bungas, kociņi un citi dažāda augstuma sitam-instrumenti	Bungas, kociņi un citi dažāda augstuma sitam-instrumenti	Trompešu sirēnas	Flautas imitē putnu balsis, kā arī sasaucas ar putnu balsīm		Klavieres: Frideriks Šopēns, Prelūdijs <i>b moll</i> op. 28 nr. 6
			Tiek lietotas dabas skaņas	Netiek izmantota fona mūzika un fona trokšņi	Vientulība, vēlme kādam uzticēties, romantisku jūtu atklāšana
Darbības atmosfēras radīšana	Darbības atmosfēras radīšana	Konflikta saasināšana	Kontrastu radīšana		Emocionālās noskaņas izteikšana

2. shēma. Filma *Kad lietus un vēji sitas logā*: skaniskais veidols un tā konteksts

Viens no galvenajiem filmmūzikas uzdevumiem ir vienota vēstījuma radīšana – to atzīst daudzi autori, viņu vidū amerikāņu kinozinātniece Klau-dija Gorbmena (Gorbman 1987: 73). Klasiskā variantā (piem., Marģera Zariņa partitūrās) šo vienotību iemieso melodija, turpretī Dambim priekšplānā izvirzās ritma elementi, jo darbības intensitāti nosaka komplicētas ritma grupas. Proti, notikumu interpretācija un ilustrācija norit, variējot ritma elementus un eksperimentējot ar instrumentu tembriem, kas vēl jo vairāk saasina skatītāja uztveri tieši skaņas avota nenosakāmības dēļ. Ritma līniju savijums raksturo arī lietus motīvu (lietus sišanas logā), kas caurvij visu filmu. Finālā komponists izmantojis Friderika Šopēna Prelūdiju *b moll* op. 28 nr. 6 (jau iepriekš filmas gaitā saistīta ar galvenā varoņa Leinasara mīlas jūtām), kas tagad no melanoliska klavierdarba pāraug plaši izdziedātā, smeldzīgā vokalizē ar simfoniskā orķestra pavadijumu – taču negaidīti apraujas pirms Leinasara aresta. Grāmatas autors Arvīds Grigulis esot bijis sašutis par tik emocionālu noslēgumu, tomēr komponistam izdevies viņu pārliecināt par šāda fināla nepieciešamību. *Mūzika cilvēcisko visu filmu. Tas ir reāls cilvēks* [Leinasars] ar savām izjūtām, par spīti tam, ka ir noziedznieks. Tikai mūzika varēja pateikt, ka turpinās kaut kas cits, ko nevarēja pateikt kadrs, atzīst Pauls Dambis (Dambis 2011).

Raksta noslēgumā akcentēšu dažas paralēles, ko rosina sonoro krāsu meklējumi 60. gadu latviešu filmās. Vispirms, daudzējādā ziņā tie sasaucas

ar franču kino *Jaunā viļņa* (*La nouvelle vague*⁹) tendencēm. Vienlaikus jūtama radniecība jaunajiem procesiem pašā latviešu mūzikā: kā jau zināms, 60. gados tajā ienāca laikmetīgās kompozīcijas tehnikas (sonorika, aleatorika) un viens no šīs jomas *pionieriem* bija tieši Pauls Dambis – jo īpaši vokālajos darbos (*Kurzemes burtnīca* jauktajam korim un klavierēm, 1967; *Itālijas dienasgrāmata* balsij un klavierēm, 1970; u. c.). Tādējādi varam secināt: kaut arī Dambja un Gedraviča filmmūzikas rakstības stils ir tikai atsevišķs virziens, bet ne vispārēja 60. gadu latviešu kino iezīme, tomēr viņu izraudzītais ceļš visspilgtāk atspoguļo centienus sekot līdzī laimeta garam – jaunākajām tendencēm un meklējumiem gan Latvijā, gan pasaulē.

Searching for New Approaches in Riga Film Studio Music in the 60s of the 20th Century

Zane Saulīte

Summary

The period of the 60s in Latvian film history began with a search of new expressions and musical approaches, for the first time in Latvian film music appeared the *noise music*.

In film music of the 60s emerged a number of new trends. Unlike intensively dominant symphonic music of the 50s film music, in the 60s more than ever, for describing the contemporary urban environment, composers used jazz and pop genres. Composers more inclined to film music's internal unity and more commonly used leitmotif principle.

Composer Pauls Dambis (1936) described this period as a time of *Latvian experimental cinema*. One of the first film music scores in this field belonged to composer of Lithuanian origin Liudgardas Gedravičius and it was created for director Rolands Kalniņš' movie *Akmens un šķembas* (*Stone and Ruble*,

⁹ Termins kinematogrāfijā, kas raksturo vairāku Francijas filmu veidotāju radīto kino 20. gadsimta 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā. Lai arī franču *jaunā viļņa* pārstāvji paši nekad teorētiski nav formulējuši kopīgu estētisko platformu, viņu radītajām filmām raksturīga visai līdzīga stilistika. Zināmā mērā to ietekmēja itāliešu neorealisms un Holivudas klasiskais kino, būtisks iedvesmas avots bija arī tālaika sociāli politiskā situācija (jauniešu nemieri u. tml.). *Jaunā viļņa* filmu veidotāji noliedza, viņu skatījumā, konservatīvo Francijas klasisko kino, plaši eksperimentējot ar savu filmu vizuālo stilu, montāžu, sižetu izvēli un arī skanisko veidolu – dažādiem trokšņu efektiem. Spilgtākie pārstāvji bija Fransuā Trifo (*Truffaut*, 1932–1984) un Žans Liks Godārs (*Godard*, 1930).

1966). Gedravičius was one of the first in Latvian film music, who experimented with soundtracks, combining noise and sound in syncretic units, as well as combining the specific techniques borrowed from electronic and concrete music. Composers Pauls Dambis and Liudgardas Gedravičius were inspired by French and Polish cinema, which, considering sociopolitical circumstances, were most accessible (Dambis 2011).

Using different instruments and tools, they experimented with sound, so very often, it is impossible to say, if it is natural or artificial sound. Instead of traditional background symphonic music, in their film scores composers Pauls Dambis and Liudgardas Gedravičius used complex rhythm patterns, which not only accompanied action scenes and unified different scenes, but also described intensity of the action. Along with increasing the role of rhythm, composers increased the role of silence in their film scores, thus silence became an important element of the expression.

For creating a historical background, composers used more traditional method – citing popular songs from the specific historical era. For example, Liudgardas Gedravičius in his film score for director Rolands Kalniņš' movie *Akmens un šķembas (Stone and Ruble, 1966)*, incorporated well known songs from the beginning of the 20th century, which were sung by the Latvian soldiers in the First World War and later also in the Second World War.

But, it should be noted, that experiments with film soundscape were just one of the new trends, but not something very characteristic for Latvian film music in general.

Literatūra un citi avoti

- Dambis, Pauls (2011). Intervija Zanei Saulītei 11. janvārī. Diktofona sarunas atšifrējums Zanes Saulītes personīgajā arhīvā
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press
- Klotiņš, Arnolds (1970). Sešdesmito gadu otro pusi rezumējot. Mūzikas jaunumu estētiski stilistisks un analītiski kritisks apskats. *Latviešu mūzika VIII*. Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludviģis Kārklīņš. Rīga: Liesma, 53–109
- Klotiņš, Arnolds (1972). Mūzika teātru zālēs. *Māksla 2*: 29–31
- Krilovs, Pēteris (2011). Intervija ar Zani Saulīti 10. novembrī. Diktofona sarunas atšifrējums Zanes Saulītes personīgajā arhīvā
- Matīsa, Kristīne (2005). *Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles*. Rīga: Atēna
- Muške, Vija (1968). Mūzika teātra izrādēm. *Māksla 3*: 30–32
- Plakidis, Pēteris (2011). Intervija Zanei Saulītei 21. oktobrī. Diktofona sarunas atšifrējums Zanes Saulītes personīgajā arhīvā

Музыка Эрика Форделля и её место в истории финской симфонии

Dr. art. Ирина Копосова

*Ассоциированный профессор
Петрозаводской государственной консерватории
(академии) имени Александра Глазунова*

Постсибелиусовская симфоническая традиция стала одним из наиболее заметных явлений в истории симфонии XX века. Начавшись сочинениями ближайших последователей Сибелиуса – Бенгдта фон Тёрне (*von Törne*), Эйнара Энглунда (*Englund*) –, симфоническая линия затем была подхвачена в творчестве более молодых композиторов: Аулиса Саллинена (*Sallinen*), Йоонаса Кокконена (*Kokkonen*), Уско Мерилайнена (*Meriläinen*), Эйноухани Раутаваары (*Rautavaara*), Пера-Хенрика Нурдгрена (*Nordgren*), Эрки Салменхаары (*Salmenhaara*), Лейфа Сегерстама (*Segerstam*), Калеви Ахо (*Aho*). Их усилиями за последние сто лет в Финляндии создан внушительный корпус симфонических опусов общим числом около пятисот.

Страницы финского симфонического пути в разной степени освещены в русско- и иноязычной литературе. Кроме Сибелиуса, чье творчество закономерно привлекает наибольший интерес, существуют работы о симфониях Кокконена, Энглунда, Раутаваары и др. При этом музыка нескольких финских симфонистов пока обойдена вниманием. Чаще всего это современники и ближайшие последователи Сибелиуса, оказавшиеся в тени его фигуры и творчества. Один из них – Эрик Фритиоф Форделль (*Erik Fritiof Fordell*), автор около трехсот опусов, из которых более десяти концертов (для фортепиано, для скрипки, для валторны, для фагота с оркестром, концерт для органа), двадцать струнных квартетов, пять духовых квинтетов, другие камерные сочинения, по десять кантат и органных симфоний, многочисленные композиции для фортепиано и органа, сотни хоровых и сольных песен, наконец, 44 симфонии.

Количество написанных симфоний стало первой причиной нашего интереса к Форделлю. Постепенно появились и другие. Оказалось, фигура композитора, его музыка не востребованы в финноязычной культурной среде: произведения не изданы и практически не звучат в концертах; финская исследовательская литература в основном ограничивается

упоминанием о Форделле, как авторе 44 симфоний. Лишь несколько источников иные по содержанию. Это книга самого Форделля *En musikers minnesbilder (Воспоминания музыканта*: см. Fordell 1981), исследование Кьел Лолак *Tonsättaren Erik Fordell (Композитор Эрик Форделль*: см. Lolax 1985)¹ и посвященная композитору страница на сайте городской библиотеки Коккола, куда в конце жизни он передал весь свой архив: ноты, книги, записи². Так появился ресурс, работа с которым позволила реконструировать этапы жизненного и творческого пути финского автора, очертить сферу его интересов.

Большую часть жизни Эрик Форделль провел в городе Коккола на западе Финляндии. Здесь 2 июля 1917 года он родился, сюда в 1938 году вернулся после учебы в Хельсинки и жил до своей кончины в 1981 году. На несколько десятилетий Форделль стал одной из главных фигур в музыкальной жизни своего города и всего региона. Ему пришлось проявить себя на разных поприщах: играть в ресторанах (на скрипке, иногда на виолончели и фортепиано); быть репортером и редактором городской газеты³; преподавать дирижирование и фортепиано в двух учебных заведениях Коккола⁴; наконец, руководить хором⁵. Судя по датам, вся эта деятельность велась параллельно; вероятно, Форделль был ею немало загружен, но при этом регулярно находил время для композиции. Интенсивность, с какой он работал, позволяет видеть в Форделле человека необычайно деятельного, имеющего большую жизненную энергию, но главное — очевидную потребность сочинять.

¹ В основе данного исследования — диссертация, выполненная в 1985 году в университете города Турку. К сожалению, пока диссертация Лолак, как и книга Форделля, нам оказались недоступны.

² Режим доступа к этому ресурсу: <http://lib.kokkola.fi/fordell>.

³ Свои рецензии и статьи он печатал в *Österbottningen—sanomalehdessä (Газета Остроботнии)* и в журнале *Keskipohtjanmaa (Центральная Остроботния)*. По воспоминаниям современников, Форделль писал остро, прямо и честно, был известен как острослов и спорщик; его стиль всегда был узнаваем (см.: Pulakka).

⁴ Это Городской шведский колледж (*Gamlakarleby Svenska Arbetarinstitut*), где он работал с 1943 по 1979 год, и Центр образования для взрослых г. Коккола (*Kokkolan työväenopisto*), в нём Форделль преподавал с 1966 по 1971 год.

⁵ В 1956—1961 годах Форделль руководил мужским хором Коккола (*Gamlakarleby Manskör*). На протяжении более пятидесяти лет он работал в качестве музыканта и руководителя в Песенном и музыкальном объединении региона Коккола (*Karlebynejdens sång- och musikförbund*). Кроме того, время от времени он руководил другими местными хорами и оркестрами.

Его движение по музыкантской стезе складывалась непросто. Рано проявив тягу к музыке (ноты он выучил раньше букв; на время учебы в начальной школе пришлось первые опыты сочинительства, игры на органе и скрипке), после школы он не сразу взялся за профессиональное музыкальное образование. Сначала были пять лет работы на кожевенном заводе, когда музицированию и сочинению посвящались вечера и ночи. Только в 1936 году будущий композитор поступил в Хельсинский институт церковной музыки, четырехлетний курс которого окончил за два года. Обучение продолжалось в течение жизни. С 1944 по 1945 год Форделль занимался в Академии Сибелиуса: по композиции у Бенгта Карлссона (*Karlsson*), по дирижированию у Юсси Ялласа (*Jallas*); с 1949 по 1956 год брал индивидуальные уроки композиции у Аарре Мериканто (*Merikanto*), самого маститого на то время из педагогов Академии. Позднее, благодаря стипендиям, он стажировался в Стокгольме (1963), в Голландии (1964 и 1967), в Вене (1969), в Берлине (1971). Все перечисленные факты – свидетельство некоторой несистемности полученного образования, но и постоянного стремления идти вперед и совершенствовать свои навыки (тут показательно, что на время последних штудий Форделлю было уже 54 года). О композиторской пытливости говорит и библиотека композитора⁶.

В основном книги, переданные композитором в дар городу, отражают стороны его профессиональной деятельности и связаны с педагогикой, дирижированием⁷, руководством хором⁸. Но большую часть книг можно относить непосредственно к композиции. Это издания музыкально-исторической направленности (книги по всеобщей и финской музыкальной истории, биографии, творческие портреты, интервью, справочные буклеты о композиторах разного времени⁹), учебные пособия и книги, по-

⁶ С её содержанием можно познакомиться на странице композитора (см.: *Erik Fordell. Kirjakokoelma*).

⁷ Здесь книги, обрисовывающие портреты ведущих дирижеров: Артуро Тосканини, Карла Бамбергера, Бруно Вальтера, Герберта фон Караяна, Вильгельма Фуртвенглера; практические руководства, например, *Настольная книга дирижера* Карла Шрёдера (*Carl Schroeder, Handbuch des Dirigierens*, 1916).

⁸ Это буклеты разных песенных праздников и фестивалей; практические пособия, например, *Пособие для хоровых дирижеров* Нильса Эрика Фугштедта (*Nils-Erik Fougstedt, Handbok för kördirigenter*, 1948).

⁹ Круг представленных в них авторов очень широк. Это Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен, Франц Шуберт, Роберт Шуман, Ференц Лист, Фридерик Шопен, Карл Мария

священные разным областям музыкальной теории (гармонии, полифонии, анализу форм, элементарной теории, музыкальной акустике). Большой вес среди книг музыкально-теоретической литературы красноречиво подтверждает тягу Форделля к самообразованию; выявляет стремление осмыслить параллельно с классико-романтической музыкой и классической теорией (тут гармония, генерал-бас, учение о каноне и фуге) музыке XX века и связанные с ней явления (например, додекафанию).

Соотнося содержание библиотеки композитора со сферами его профессиональной деятельности, областями творчества, можно обозначить две темы, волновавшие композитора на протяжении всей жизни. Это вопросы развития культуры и музыкального образования того региона, где он родился и прожил (его родного Коккола, Остроботнии, а шире — Финляндии и Швеции), а также судьба симфонии. Как собственные симфонические штудии не отпускали его на протяжении всей жизни¹⁰, так и размышления о сущности симфонии, специфике симфонического метода разных авторов стоят за многими из книг¹¹. Каковы же симфонии самого Форделля?

Нам оказались доступны ноты нескольких произведений, созданных в разные годы. Самое раннее — *Прелюд (Prelude)* для струнного квинтета (1952), затем две симфонии (Восьмая 1955-го и Десятая 1964 года) и два сочинения для оркестра, написанные в конце жизни, в 1980 году: *Часть симфонии (Simfonisats)* и *Две оркестровых части (Två orkestersatser)*, оба по темповым обозначениям, характеру материала вполне

фон Вебер, Иоганнес Брамс, Антонин Дворжак, Эдвард Григ, Пётр Чайковский, Рихард Вагнер, отец и сын Штраусы, Клод Дебюсси, Сирил Скотт, Игорь Стравинский, Бела Барток, Антон Веберн, Арнольд Шенберг, Витольд Лютославский, справочное издание *Восемь советских композиторов (Gerald Abraham, Åtta sovjetkomponister, 1947)*; книги о финских композиторах (Оскаре Мериканто, Лееви Мадетойя, Фридрихе Пасиусе, Тауно Карила, Юрьё Кильпинене, Тойво Куула, справочно-энциклопедические издания) и шведских авторах: несколько книг о Хуго Альвене и Франце Бервальде, справочник Г. Бергендаля *33 шведских композитора (Göran Bergendal, 33 svenska komponister, 1972)*, книги об Улофе Вильгельме Петерсон-Бергере и Августе Сёдермане.

¹⁰ Первые две симфонии появились в 1949 году, в год начала индивидуальных занятий с Аарре Мериканто, с этого времени практически каждый год давал по несколько симфонических полотен.

¹¹ Назовем несколько книг о симфониях Бетховена и Сибелиуса, исследование Фольке Х. Тёрнблома *Симфония: от Гайдна до Малера (Folke H. Törnblom, Symfoniboken: från Haydn till Mahler, 1948)*.

могли бы стать частями симфоний. Имеющиеся опусы принадлежат разному времени. Каждый из них обладает неповторимыми чертами и рядом общих признаков. Это позволяет делать заключения о стилистике композитора, питавших её истоках, об изменении композиторского стиля во времени, об особенностях подхода к симфоническому жанру.

Прелюд относится к ранним сочинениям, рядом с ним возникли первые три симфонии (Первая и Вторая в 1949-м, Третья – в 1952 году), фортепианные миниатюры, отдельные песни. Многие особенности изложения в этом опусе говорят о близости неоклассицизму: линейность и даже некоторая рафичность фактуры, определенная экономность средств, камерный состав, композиция. Форма сочинения сжата, имеет доклассическую основу. Строение *Прелюда* близко форме бар, состоит из двух протяженных строф, подобных по материалу с идентичными кадансами, и заключительной более компактной строфы.

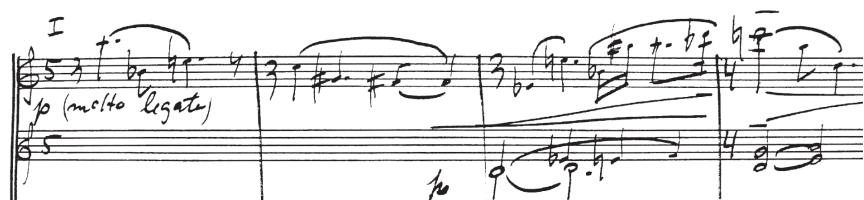
Лежащие в основе каждой строфы мелодии широкого дыхания напряженно становящиеся, с вариантно-ступенной и широкими диссонантными ходами в основе, позволяют в качестве одного из ориентиров этой музыки видеть также сочинения Дмитрия Шостаковича. Напомним, как раз рубеж 1940–50-х стал отправной точкой увлечения музыкой советского композитора в Финляндии, породив целый ряд опусов в шостаковическом духе (об этом см.: Heiniö 1995: 28–32). Форделль регулярно бывал в эти годы в Хельсинки, мог слышать музыку Шостаковича в концертах и от своих педагогов, попасть под её влияние.

В целом же опус несет на себе следы ученичества. Ему присуща некоторая вязкость, тяжеловесность голосоведения; развивающим построениям не хватает гибкости и самостоятельности голосов, здесь много единоритмичного параллельного движения, утяжеляющего камерную фактуру.

Более уверенный и самостоятельный стиль присущ Восьмой и Десятой симфониям. Их облик отличен. За Восьмой ощутима позднеромантическая традиция, проступающая в звуковой и временной масштабности, в типе цикла близком по характеру темповых, образных отношений музыке Малера. В симфонии за умеренно быстрой первой частью следует скерцо, всё завершает медленный финал. Десятая представляет классический вариант четырёхчастного цикла со скерцо на втором месте. Материал сочинения убеждает в знакомстве Форделля с двенадцатитоновой техникой¹². Хотя в Десятой нельзя говорить о последовательном её при-

¹² Если судить по библиотеке композитора, его интерес к додекафонии пришёл на конец 1950-х, что закономерно: среди финских авторов тех лет доде-

менении, тут есть целый ряд её характерных атрибутов. Темы всех частей ориентированы на двенадцатитоновость, нередко имеют изломанный контур; фактура опирается на линейность, преимущественно малоголосна, состоит из отдельных линий; здесь активно используются имитационные приемы, выступающие одним из основных средств развития. Показательна в этом отношении, например, открывающая симфонию тема:



Пример 1. Десятая симфония: начальная тема первой части
(манускрипт композитора)

Стилевые различия сочинений не затеяют общих черт, связанных с композиторской стилистикой. В числе первых – диссонантность музыкального языка. Она более очевидна в додекафонной Десятой, где налицо хроматическая природа тем, но существует и в материале Восьмой. Диссонантность определяет и терпкость составляющих ткань созвучий: строительным элементом вертикали зачастую являются секунда, тритон, септима; нередко расщепления звуков, в проведениях тем встречаются секундовые и септимовые микстуры. Так, большесекундовой миксурой изложена вторая тема Десятой симфонии, появляющаяся в таком виде на протяжении части затем еще дважды (ср. тт. 9–13 и тт. 19–23, 46–50):



Пример 2. Десятая симфония: вторая тема первой части
(манускрипт композитора)

кафония воспринималась как самое современное явление; ей симпатизировал занимавшийся с Форделлем Мериканто. Напомним, первыми финскими додекафонными сочинениями стали фортепианное *Espressivo* (1952) и *Три фантазии* для кларнета и фортепиано (1954) Эрика Бергмана (*Bergman*).

Другая особенность связана с качеством развития, свойственным обоим партитурам. В них обращает на себя внимание отсутствие мотивного развития, но высокий вес повторности разного рода. Она организует экспонирование любой из тем. Для этих моментов характерно видоизменённое, реже буквально точное переизложение; повторность организует и последующие фазы формы: в них многократно появляются точные или транспонированные по высоте репризные проведения уже звучавшего материала; в некоторых случаях встречается подобие тем. Возникающий здесь композиционный ритм поначалу оставляет впечатление статичности, только вслушиваясь в эту музыку, по достоинству оцениваешь оригинальность композиций Форделля. Собственно, этот ритм, реализующий эпическую в своей сути идею пребывания, нужно считать одной из особенностей музыки финского автора. Как строит он свои композиции?

Они многотемны; форму, при существующих аналогиях с классическими схемами (здесь можно говорить о двойных, о рондообразных формах; сюитных цепях, замкнутых повторами), тут скорее нужно понимать как индивидуальную, склонную быть открытой справа. Целое на начальном этапе продвигается за счет вариантности, накапливающейся в изменённых переизложениях; она выливается в новые темы, в которых продолжается вариантный ток; нанизывание тематических блоков скрепляется повторами; сдвиг повторяемых тем по высоте, чаще всего секундовый, становится импульсом для новых этапов изложения. Корни форделлевских форм, с одной стороны, в современной музыке, облюбовавшей рондообразные композиционные схемы и вариантный повтор, но в большей степени они связаны с финским фольклором, для которого вариантность является одной из специфических черт. Таким образом, рассматриваемые две симфонии характеризуют Форделля как автора, довольно почвенного: его сочинения отражают основные тенденции финской музыки своего времени (склонность к диссонантности языка, интерес к неоклассицизму и додекафонии), имеют ощутимо национальный, эпический в своей сути композиционный ритм.

Поздние опусы (*Часть симфонии, Две оркестровые части*) развивают отмеченные нами особенности, закрепляя представление об их стилеобразующей сути. Язык композитора остается жестким: вертикаль опирается на резкие созвучия, встречаются проведения тем диссонансирующими линиями (так, тема в примере 3 вновь оформлена секундовой микстурой, которую проводят флейта и первые скрипки), немало широких разнонаправленных диссонансирующих ходов внутри тем-мелодий:

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The staves are labeled as follows from top to bottom: 1 Fl. (Flute 1), Ob. (Oboe), Cor. (F) (Cor Anglais), Cor. (B) (Clarinet Bb), Cor. (F) (Cor Anglais), Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf). There are also performance instructions like 'Tempo rassa' and 'dim'. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Пример 3. Фрагмент *Adagio* из *Двух оркестровых частей*
(манускрипт композитора)

При этом тут очевидны признаки стилиевой зрелости. Оркестровка отличается большим разнообразием и гибкостью, естественно по ходу изложения сменяет камерное звучание на туттийное; средства развития, встреченные до того в разных опусах, взаимодействуют (например, вариантно-вариационное развитие теперь всегда соединяется с контрапунктическим). Более зрелым выглядит претворение уже знакомых композиционных принципов. Их трактовку на этом этапе подробнее рассмотрим на примере *Adagio* из *Двух оркестровых частей*.

Пьеса складывается из трех тематических блоков, замкнутых повтором первого (обобщенно форма выглядит так: $ABCA_1$). Внутри себя каждый блок вновь опирается на вариантный повтор, но при этом сама форма движется более уверенно и гибко. Дробное по своей сути переизложение организуется в целое несколькими более крупными композиционными

идеями. Одна из них связана с постепенным динамическим и фактурным ростом, образующим два этапа. Первый охватывает два начальных раздела и строится по принципу крещендо; второй движется от центра до конца части и образует волну. Другая идея — рост мелодического начала, приводящий к линейности фактуры: форма, вырастающая из небольших мелодических фраз, в кульминационной фазе выходит на масштабный двухголосный канон. Все изложение с этого момента фактически целиком опирается на контрапункт протяженных линий.

Есть в поздних сочинениях и ростки новой стилистики. Тут показательно выше рассмотренное *Adagio*. Его тема строится на движении параллельных мажорных секстаккордов:

Пример 4. Фрагмент *Adagio* из Двух оркестровых частей
(манускрипт композитора)

В дальнейшем изложении исходный трезвучный материал развивается, образуя септаккорды и полиаккордику. Трезвучная или терцовая вертикаль стали новым этапом композиторской эволюции. Этот стилизованный поворот вновь созвучен времени, вписывается в общий контекст *новой простоты*¹³. Таким образом, стиль композитора при очевидных константах видоизменяется во времени, реагируя на те повороты, которыми отмечено развитие финской музыки во второй половине XX века, поначалу имеет черты неоклассицизма, затем додекафонии, наконец, *новой простоты*. Насколько можно судить, проявления этих течений у Форделля довольно сдержанны и умеренны. Не радикален и взгляд композитора на симфонию. Не стремясь к переосмыслению жанра, финский автор очевидно ориентируется на классическо-романтическую модель: внешне его циклы довольно традиционны, обязательный атрибут его симфоний – скерцо. В Десятой и *Двух оркестровых частях* присутствует важная примета хорошей симфонии – реминисценции тем предыдущих частей в конце. Здесь нужно говорить об обновлении симфонии изнутри благодаря оригинальным способам работы с материалом, свойственным всей рассмотренной музыке.

Обнаруженная умеренность творческой позиции объясняет, почему в финской музыкальной истории фигура композитора оказалась на периферии. Конечно, тому есть разные причины. Так уже потому, что Форделль всю жизнь связал с удалённым от центра городом, говорил преимущественно по-шведски, он может восприниматься в Финляндии как явление местное. Но к композиторам второго ряда он причислен из-за неброскости его музыки в общефинском контексте. Как известно, музыкальная история Финляндии второй половины XX века необычайно интенсивна, богата яркими сочинениями и композиторскими именами¹⁴. На этом фоне творчество Форделля и его фигура выглядят не особо выигранно, но, как показал анализ, достойны изучения. Сам композитор ощущал свое наследие недооцененным и надеялся, что с годами такое положение изменится. Он писал: *Моё время ещё не пришло, но у меня есть сильное ощущение, что оно придет и уже не закончится* (цит. по: Pulakka). Вероятно, сейчас так и происходит, поскольку очевидно: без изучения музыки композитора картина развития финской симфонической традиции не может быть полноценной.

¹³ В финской музыке это течение, в первую очередь, связано с творчеством Эрки Салменхаары.

¹⁴ Из-за активности музыкальной жизни каждое десятилетие здесь, начиная с 1960-х, называют новой волной авангарда.

Erik Fordell's Music and Its Place in the History of Finnish Symphony

Irina Kopusova

Summary

Erik Fritiof Fordell wrote about three hundred opuses, from which 44 are symphonies. Despite the active reference to a symphony, he is not a popular figure in the Finnish cultural environment. His works aren't published and investigated. Fordell's music is performed in concerts very seldom. Thus, my goal here is to analyse the true state of the symphonic heritage of the composer in Finnish musical culture.

Erik Fordell has spent the most part of his life in the city of Kokkola in the west of Finland. For some decades he became one of the main persons in musical life of the city and all region. He played in restaurants, was the reporter and the editor of the city newspaper, taught conducting and the piano, at last, supervised over chorus. This activity was conducted in parallel; thus he regularly composed.

The musical way of the composer was not easy. Fordell was strongly drawn to music early, but he hasn't got systematic education. He constantly gravitated to perfection of his skills. His library shows the wideness of his interests and mind: pedagogics, conducting, management of the choir, but the most of books are connected with composition.

What are the Fordell like to look at? The available materials allow to draw the following conclusions. The style of the composer has the obvious constants: a penchant for sharp, discordant statements, to the repetition of different levels. At the same time his style changed over time, responding to the turns that mark the development of Finnish music in the second half of the 20th century. First, it has the features of Neo-Classical (*Prelude*), dodecaphony (Eighth, Tenth Symphony), and, finally, a *new simplicity* (later opuses).

As far as I can judge, the displays of these currents are moderate enough at Fordell. The composer's sight at a symphony isn't radical either. He doesn't aspire to reconsideration of symphony and alters it thanks to original modes of work with the material.

The moderation of his creative views explains peripheral position of Fordell in Finnish culture. He looks not especially advantageously against an intensive musical history in Finland of the second half of the 20th century, but Fordell is noteworthy. The picture of Finnish symphonic school will not be high-grade without study of music of the composer.

Литература и иные источники

- Erik Fordell. *Kirjakokoelma*. <http://lib.kokkola.fi/fordell/bok.htm> (20.04.2012.)
- Fordell, Erik (1981). *En musikers minnesbilder*. Karleby: Osterbottningens
- Heiniö, Mikko (1995). *Aikamme musiikki, 1945–1993*. Porvoo: WSOY
- Lolax, Kjell (1985). *Tonsättaren Erik Fordell (Meddelanden från Musikvetenskapliga Institutionen vid Åbo Akademi 5)*. Åbo: Åbo akademi
- Pulakka, Lauri. *Erik Fordell. Biografi*. http://www.lib.kokkola.fi/fordell/bio_se.htm (20.04.2012.)

Общеввропейское и национальное в финской камерно-вокальной музыке XX века

Dr. art. Ирина Горная

*Профессор Петрозаводской государственной консерватории
(академии) имени Александра Глазунова*

XX век стал золотым веком в истории финской вокальной музыки. Стилистические устремления финских композиторов первой половины XX века коренились в национальном романтизме. Для многих из них фольклор был важнейшим источником вдохновения. Композиторы искали финские национальные истоки, эпичу и архаику в *Калевале* (*Kalevala*) и ее *сестрице Кантелемар* (*Kanteletar*). Осенью 1890 года Ян Сибелиус (*Sibelius*) писал: *Калевала представляется мне необыкновенно современной; на мой слух, это настоящая музыка — сплошные темы с вариациями. Сюжет ее не столь важен по сравнению с мыслями и настроениями, заложенными в ней: боги тоже живые существа* (Тавастшерна 1981: 65). Образы финской природы и крестьянской жизни отражены как в поэтических текстах, так и в музыке песен. Тойво Куула (*Kuula*) и Лееви Мадетойя (*Madetoja*) использовали пастушеские наигрыши своей родной Остроботнии. Куула полагал, что *финские народные песни глубоки, основательны, рассказывают о широком, ясном свете дня, о широте и темноте ночи. В них присутствует народный опыт [...] сама жизнь в ее борьбе, ее проявлениях* (Elmgren-Heinonen 1983: 206). Финская народная поэзия из сборника *Кантелемар* послужила источником текстов для огромного вокального цикла Юрьё Килпинена (*Kilpinen*). Хотя Сибелиус и Килпинен никогда не использовали подлинных фольклорных напевов в своих песнях, влияние рун ощутимо в таких элементах, как частое повторение мотивов в узком диапазоне, модальность, ритмическая остинатность, гармоническая статика. Килпинен выразил общую для многих финских мастеров эстетическую позицию, что *искусство может стать интернациональным только на национальной основе* (Aho, Jalkanen, Salmenhaara, Virtamo 1996: 73).

Во второй половине XX века финская камерно-вокальная музыка переживала процесс активного обновления, в котором особую роль играло расширение межнациональных контактов, приобщение к авангардно-западноевропейскому опыту, открытие новых слоев национального фольклора (например, саамского). Финская песня использует тексты,

написанные на разных языках. Если прежде это были финский, шведский и немецкий языки, то в конце 1970-х годов пишутся песенные циклы на английском, французском, испанском.

Развитие финской вокальной музыки после Второй мировой войны прошло несколько периодов. Так, Сеппо Нумми (*Nummi*) учился у Килпинена, и многие его произведения обнаруживают связи с немецкой *Lied*. В конце 1950-х – начале 1960-х годов обновление эстетических вкусов выразилось в стремлении влиться в общий поток мирового музыкального искусства. Эрик Бергман (*Bergman*) – один из пионеров музыкального авангарда в Финляндии. Эйноухани Раутаваара (*Rautavaara*) также прошел быстрый путь от ранних тональных сочинений до додекафонии и сериализма.

Молодые композиторы нередко рассматривали сериализм и додекафонию в качестве средств, способных противостоять гегемонии национального романтизма и его возвышенному пафосу. Основная идея этих взглядов заключалась в преодолении некоего барьера (многие склонны определять его как провинциализм), отделявшего финское искусство от общеевропейского. Постигание всех музыкальных техник и стилей рассматривалось финскими композиторами как естественный и необходимый элемент профессионализма, приобщение к большой европейской культуре. В поисках вдохновения финские композиторы обращаются к неевропейским культурам. Например, Пер Хенрик Нурдгрэн (*Nordgren*) включает в свою вокальную музыку японские музыкальные инструменты. В середине 1990-х годов композиторы проявляют интерес к тональности и стилевому плюрализму. Финская вокальная музыка синтезирует различные жанры и стилевые системы. Правда, Раутаваара не устает повторять, что *современность работы зависит не от материала или применяемой техники* (Aho 1998: 4).

В последней трети XX века финские композиторы пережили новую волну увлечения национальными сюжетами, финским фольклором и поэзией *Калевалы*.

Разумеется, трактовка калевальских стихов Элиаса Лённрота (*Lönnrot*) в течение XX века претерпевала изменения. Если в первой половине XX века композиторы почтительно сохраняют все структурные особенности стиха, то в конце века подходят к нему более свободно. Так поступает, например, Тимо Юхани Кюллёнен (*Kyllönen*), *Две калевальские песни* (*Two Kalevala Songs for soprano and piano*, op. 47, 1996) которого являют собой фрагменты сорок первой руны, повествующей о впечатлении, вызванном игрой Вяйнямёйнена на кантеле. Хотя тематизм про-

изведения прямо не связан с руническим фольклором, тем не менее, здесь можно обнаружить некоторые его элементы. Это интерпретация мелодических построений как замкнутых интонационных формул, чему определенно способствуют многократные повторения поэтических строк, отсутствующие в оригинальном тексте Лённрота. Композитор не только целиком повторяет стихотворную строку, но и отдельные слова, что еще более умножает и подчеркивает аллитерацию: *helsinki hopea helsinki helsinki hopea hopea hopeaniinet, niinet* (данный вербальный ряд дается автором практически без знаков препинания). Эта новая организация текста с произвольными повторами и разрывом слов, кажется, вполне ясно иллюстрирует фразу *нить серебряная сбилась*. Особое место занимают у Кюлленина фигурации-фоны — остигнато повторяющиеся тематические пласты.

В конце XX века свой вклад в калевальскую тематику внесли композиторы-постмодернисты, чьи неофольклорные увлечения сочетались с новейшей экспериментальной поэзией, навеянной эпосом. Здесь преобладают ансамблевые сочинения, сохраняющие, однако, абсолютно камерные масштабы. К 150-летию со дня первого издания *Калевалы* Тапио Туомела (*Tuomela*) пишет две *Ламентации*, по мотивам эпоса на слова Пааво Хаавикко (*Haavikko*). Первая *Ламентация* (*Lamentation 1*, 1997), длящийся 5 минут, предназначена для певицы и камерного ансамбля, состав которого мог варьироваться. Вторая *Ламентация* (*Lamentation 2*, 1998/2001), продолжительностью 6 минут, написана для сопрано и камерного ансамбля, состоящего из флейты, кларнета, фагота, фортепиано и струнного квартета. Типичным для этого плача является преобладание в вокальной линии секундовой интервалики, восходящей от повторения автономных секундовых ламентаций к цепи нисходящих хореических секунд, которые всякий раз начинаются с тесситурно более высокого звука. В напеве декламационного склада важную роль играют интонации, выросшие из всхлипываний.

Таким образом, музыкальное воплощение калевальских сюжетов и текстов в первой половине века и в последней его трети имеет заметные различия. Они касаются не только музыкального языка, который вполне естественно эволюционировал, но и жанрового статуса. Если в первой половине века эпические и лирические сюжеты *Калевалы* присутствуют в рамках песни для голоса и фортепиано (которая, правда, уже вышла за пределы типичного репертуара для домашнего музицирования), то во второй половине века камерное звучание чаще всего подразумевает соединение голоса с инструментальным ансамблем. Возрождение редких жанрово-стилевых пластов народной песенности, их свободное пере-

интонирование и тяготение к масштабным ансамблевым композициям были результатом нового осознания уникальности, неисчерпаемости выразительно-смысловых линий *Калевалы* и *Кантелетара*.

Тема Лапландии в финском музыкальном искусстве воплотила идеал первозданной красоты и архаической чистоты. В последней трети XX века возникает целая стилистическая ветвь, синтезирующая музыкально-речевые особенности фольклора саамов, связанного с языческими культовыми обрядами. Известно, что наиболее архаичные слои фольклора привлекают, как правило, композиторов *авангардных, рафинированных* направлений, отличающихся усложненным языком и утонченной образностью. Так возникают богатые возможности сочетания, синтеза заимствованных из фольклора интонаций, ладовых структур и ритмических формул со многими средствами и приемами новых композиционных техник.

Яркое отражение саамский фольклор нашел в *Пяти саамских песнях* (*Viisi saamelaislaulua*, 1971–1972) Йюуко Линьяма (*Linjama*) для сопрано, альтовой флейты и фортепиано на стихи Аслака Гутторма (*Guttorm*), в песенном цикле Нурдгрена на стихи Нильса-Аслака Валкеапья (*Lávllaráidu Nils-Aslak Valkeapää divttai'e*, 1978) для баритона, виолончели и фортепиано, а также в трех сочинениях Туомела на слова Валкеапья – в *Песне Вуохенки* (*Vuohenki Luohiti*, 2000) для меццо-сопрано и фортепиано, *Йюйку* (*Juoigga*, 2002) для баритона, фортепиано, скрипки, альты и виолончели и *Govadas* (2002) для контральто, баритона и ансамбля барочных инструментов – флейты, гобоя, скрипки, виолы, виолончели и клавесина. Появляется целая группа сочинений, чей жанровый статус с трудом отвечает сложившимся определениям. Импровизационное искусство народных саамских певцов включается в традиционные жанры профессиональной музыки. Показательно, что все названные произведения поются на саамском языке и не содержат подстрочного перевода.

Жанр йюйку осознается как слово прадедов, способное наиболее точно сохранить и передать события мифологического прошлого. Главное в поэтических текстах Гутторма и Валкеапья – это уникальное по силе представление об изначальной целостности и неизменности бытия природы, вне которой невозможна жизнь саамов.

Песенное исполнение повествовательных текстов призвано преодолеть временную дистанцию между предками и живущим поколением. Поэзия знаменитого саамского певца, поэта и художника Валкеапья (1943–2001) демонстрирует эпическую растворенность в природе – в лапландских сопках, серебристых озерах и реках. Это, по сути, одичес-

кое высказывание с идеей космогонического единения природы и человека: *Солнце — отец вселенной, земля — мать жизни*. Поэтический язык Валкеапья предельно прост и обнаруживает детскую непосредственность: *Солнце, великое, красное, теплое, оно светит*. Солнце становится всеобъемлющим природным образом-символом. В йойку с минимальным текстом наблюдаются реликты очень древних песенных форм, родственных некоторым песням палеоазиатских народов.

Подобно безымянным фольклорным образцам, стихотворения Гуторма и Валкеапья — нерифмованный вид поэтического творчества, сопровождаемый междометиями *ah*, фонетическими возгласами *na, no, noo, ni, noi, ho, nihi* (с последними часто связано экстатическое состояние, например, согласно Туомеле, *арктическая ярость*). В какой-то мере это соответствует самой сути саамского фольклора, в котором песни-импровизации не имеют четко зафиксированных слов. Данные фонемы выступают и как акустические сигналы, круг которых у саамов чрезвычайно широк. Так, с криками различных птиц связаны многочисленные метеорологические приметы.

Лексико-образный пласт поэзии Валкеапья сообщает произведениям Туомелы картинность. *Йойку (Солнце — мой отец)* начинается словами: *Картина, картина, полная изобразительных образов. Песня Вуохенки*, напротив, заканчивается словами: *Я рисую эти картины во времени, в камне, в бушеле*. Пейзажно-картинное пространство создается плетением орнаментальных кружев, чередованием скользящих, мерцающих, переливающихся звучаний, шелестами и шорохами, приливами и отливами воздушных фигурационных волн. В *Йойку* раппорт первого узора — это восьмизвуковая волна из восходящих и нисходящих квинтово-терцовых шагов, соединенных секундовым покачиванием. Этот узор повторяется (в партии виолончели) 11 раз и уступает место другому (теперь уже в партии фортепиано). От прежнего раппорта новый сохраняет ритм тридцатьвторых и начальный квинтовый шаг. Принцип волнообразных движений остается, но они более сглажены. В этом нам видится сходство с декоративно-прикладным искусством саамов, основное место в котором занимают различные виды геометрического орнамента. Все эти признаки, несомненно, имеют место в произведениях с саамской тематикой.

В саамских сочинениях Туомелы мы также склонны видеть проявление таких технических приемов, как мозаика и аппликация. Если техника мотивной мозаики кажется терминологически понятной и наблюдается у многих композиторов XX века, то техника аппликации применительно к музыкальной ткани требует пояснения. Ассоциация с техникой аппли-

кации возникает тогда, когда индивидуализированная линия (она естественно принадлежит голосу) накладывается на уже ставший нейтральным (в силу продолжительности своего звучания) фон. Туомела не скрывает, что использует мелодические элементы йойку, предлагая певцу (пусть в ограниченных масштабах) также выступить с импровизацией (*Йойку*, т. 176). В письме к автору данной статьи композитор пояснил, что наибольшее число фольклорных реминисценций имеется в *Govadas*. При этом были указаны конкретные такты. Масштабы цитирования в *Йойку* различны — от одного до двух десятков тактов (Туомела 2004). Интонационную основу составляют прихотливые и изменчивые сочетания дооктавных формул-попевок. Композиция построена на стиливых градациях от минималистских первоэлементов — звуков-точек-фоном — к развитым мелодическим построениям. В произведениях Туомелы цитирование подлинных фольклорных элементов превращается в интонационную работу на их основе.

Национальный колорит в сочинении Туомелы выражен и благодаря тембровому своеобразию, приемам вокального и инструментального интонирования, присущим народным исполнителям. В *Йойку* Туомелы певцу придется выполнить актерскую ремарку *как если бы произошла потеря голоса*, а затем изобразить агрессивное ворчание. Здесь также имитируется певческое глиссандирование (*Песня Вуохенки* Туомелы), горловое вибрато (оно может имитироваться инструментом). Глиссандирование голоса невольно присутствует на таких широких скачках, как уменьшенная ундецима (восходящая и нисходящая) или дуодецима, в которых к тому же начальный тон является ритмически кратким (напоминая форшлаг), а второй долгим (восьмая и четверть с точкой). Иногда композитор соединяет долгое глиссандо со звуком неопределенной высоты. Сочетание экспрессии голосовых приемов (говор, *Sprechstimme*, крик, пение) с хлопками рук и ног (что отмечено в партитуре) создает впечатление ритуальности, некоего магического действия. Финская камерно-вокальная музыка представляет пример тесной связи авторского творчества с традициями народно-песенного искусства. Принципиальное отличие *лапландских* произведений Туомелы, Нурдгрена, Линьяма от предшественников заключается в более глубоком, почти исследовательско-аналитическом подходе к саамскому фольклору, а также в том, что эти композиторы в несравнимо большей степени соединили исконно народное начало с современными, порожденными XX века стиливыми течениями.

Стремление финских композиторов расширить тематический диапазон искусства, открыть неведомые прежде пласты народной жизни

обратило их к национальному фольклору, к эпическим рунам *Калевалы* и лирике *Кантелетар* и даже к рецептам национальной кухни. Я имею в виду вокальный цикл Илкка Куусисто (*Kuusisto*) *Финское гостеприимство* (*Siomalainen vieraanvara*, 1972) для баритона и фортепиано, текст которого составляют рецепты национальной кухни. В цикле пять частей: *Пирог*, *Быстро приготовленная корочка пирога*, *Лахтинской бабушки мясной пирог*, *Осенняя грибная начинка для пирога*, *Решение*. Прозаический текст рецептов излагается обстоятельно: *Четыре декалитра пшеничной муки, одна и одна треть декалитра масла, три четверти декалитра молока, половина чайной ложки соли перемешать ложкой в масле, разложить тесто между двумя листами промасленной бумаги. В качестве начинки предлагается приготовить тушеные грибы, используя свежие или консервированные. Обжарить в масле грибы, лук и нарезанный кубиками бекон. Дать тихо кипеть под крышкой и добавить по желанию сливок, лучше кислых*. Кулинарные советы перемежаются ностальгическими воспоминаниями, экскурсами в историю национальной кухни.

Музыка освещена мягким юмором, который рождается от нарочитого несовпадения музыкального и вербального рядов. Сладостное воспоминание о бабушкиных угощениях рождает медленный элегический вальс, который сопровождает и деловитое чтение рецепта: *Слоеное тесто наполните одним декалитром риса, тремя яйцами, сваренными вкрутую, вареным мясом и тремя столовыми ложками масла*. Еще более выразительна в этом плане четвертая песня цикла *Осенняя грибная начинка для пирога*. Фортепианное вступление отмечено печальным прелюдированием. Сбор грибов обычно приходится на осень, которая у финских композиторов неизменно ассоциируется со скорбными эмоциями. Ламентозный четырехтакт, всегда начинающийся с тональности *as moll*, становится в песне рефреном и контрапунктирует речитации голоса: *Обжарь в масле грибы, лук и нарезанный кубиками бекон, приправами служат соль, перец, петрушка и укроп*. Заключительная фраза *это русские тушеные грибы* звучит со щемящими хроматическими ходами в элегическом *e moll*, на фоне изысканных арпеджированных аккордов, имея авторское указание *в темпе медленного вальса*. Для произнесения рецепта *быстро приготовленной корочки пирога* в мелодии голоса используется медленно восходящий (целыми нотами) тетрахорд целотоновой гаммы. Мысль о том, что *тесто удивительно просто готовится* обыгрывается и в партии фортепиано, которая начинается с пробега по звукоряду *C dur*. Давность кулинарных традиций (*пироги старше хлеба*) выражена эпической мощью начала и конца цикла. Архаический колорит подчеркивается остинат-

ным звучанием неполных трезвучий (пропуск терции) с дорийской секстой. Наряду с фольклорной лексикой, сюжетными, жанровыми признаками большую роль в создании национального колорита играет претворение тембрового своеобразия и исполнительской манеры, характерных приемов вокального и инструментального интонирования, присущих народным исполнителям.

Итак, взгляды финских композиторов на устное музыкально-поэтическое наследие и его роль в национальной культуре впитали в себя многое из того, что рождалось в напряженных художественных дискуссиях на рубеже XIX–XX веков. Калевальско-кентелетарская тематика (с разной степенью интенсивности) прошла через всю финскую камерно-вокальную музыку XX века. Именно в песнях на лённротовские тексты обрел самостоятельное значение попевочно-наигрышный тематизм, были отшлифованы его интонационные формулы. В последней трети XX века народно-жанровая линия также прорисовывается весьма четко и даже обретает новое преломление.

Intercultural and National Contexts in Finnish Vocal Chamber Music of the 20th Century

Irina Gornaya

Summary

The 20th century became the gold age in the history of Finnish vocal music. In the 20th century Finnish composers wrote a vast number of songs.

Styles of many Finnish composers of the first half of the 20th century were rooted in the National Romantic period. Folk music was an important source of inspiration for many in the 20th century. Images of Finnish nature and the peasant life were reflected both in poetic texts and music of songs. Toivo Kuula and Leevi Madetoja used the folk tunes of their native Ostrobothnia, for example, shepherd tunes. Finnish folk poetry *Kanteletar* served as the textual source in the last huge cycle by Kilpinen. Although Jan Sibelius, Yrjö Henrik Kilpinen did not use a direct quotation from folk music in their own songs but runes influence can be seen in such elements as the frequent repetition of motifs spanning a narrow range, modal melody, rhythmic ostinato and static harmony in archaic vein.

The musical language and stylistic orientations of Finnish composers of the second half of the 20th century were not separated from other European

composers. Finnish songs are based on poetry from different languages. Usually there were Finnish, Swedish and German. In the late 1970s Finnish composers also produced a series of songs in English, French, Spanish and even Lappish (Sjmi).

The development of Finnish songs since World War II can be divided into several periods. Seppo Nummi studied under Kilpinen and many of his works had stylistic links with the German *Lied*. Although some of Nummi's songs show modern influences, his style is firmly grounded in National Romanticism.

For many composers of the next generation after Kilpinen, the serialism and dodecaphony can be defined as a weapon to challenge the hegemony of National Romantics. Erik Bergman is one of the pioneers of musical avantgarde in Finland.

Erkki Salmenhaara was a precocious composer in the early 1960s and soon gained a reputation for being a radical experimenter and modernist applying many of the latest compositional devices in his works. Since the early 1980s, in musical structure of the songs by Einojuhani Rautavaara there are some sound constructions with their characteristic linearity and uniformity of the segments. Repeated notes, recurring linear seconds and characteristic rhythmic motifs occupy a central position in his songs. His vocal chamber music is the result of the complex development of an artist who absorbed influences from various streams and directions of musical culture during the first half of the 20th century. In seeking inspiration, Finnish composers appeal to non-European cultures. Pehr Henrik Nordgren includes Japanese musical instruments into his vocal work. In the mid 1990s composers began to take an interest in tonality and stylistic pluralism. Finnish vocal music synthesized different stylistic systems and genres.

Key words: National Romanticism, musical avantgarde in Finland, stylistic pluralism.

Литература и иные источники

- Aho, Kalevi (1998). Einojuhani Rautavaara: Avant-gardist, mystic and upholder of values. *Highlights* 5: 2–6
- Aho, Kalevi, Pekka Jalkanen, Erkki Salmenhaara & Kejo Virtamo (1996). *Finnish Music*. Helsinki: Otava
- Elmgren-Heinonen, Tuomi (1983). *Toivo Kuula*. Porvoo: WSOY
- Тавастшерна, Эрик (1981). *Сибелюс*. Москва: Музыка
- Тюмела, Тапио (2004). Письмо Ирине Горной от 7 сентября 2004. Хранится в личном архиве Ирины Горной

Хоровая академическая музыка в Беларуси: специфика авторских творческих концепций

Dr. art. Галина Цмыг

*Институт искусствоведения, этнографии и
фольклора имени Кондрата Крапивы
Национальной академии наук Беларуси*

Хоровая академическая музыка в Беларуси занимает особое место наряду с инструментальными (оркестровыми, ансамблевыми, сольными), сценическими и другими жанрами. Исходя из социо-исторических предпосылок, а также благодаря достаточно высокой певческой культуре (издавна сложившейся на территории Беларуси и развивавшейся в форме фольклорной, церковной и академической практики¹), современными композиторами созданы выдающиеся произведения, которые исполняются ведущими хоровыми коллективами страны. В белорусской хоровой академической музыке отражены различные аспекты композиторского творчества: Анатолием Богатыревым, Андреем Бондаренко, Александром Литвиновским, Виктором Копытко, Леонидом Захлевым, Вячеславом Кузнецовым, Андреем Мдивани, Евгением Поплавским, Ларисой Симакович, Олегом Ходоско, Людмилой Шлег и другими написаны разнообразные по своему музыкальному содержанию и стилистическим особенностям сочинения для академического хора.

В конце XX и начале XXI вв. появился ряд хороведческих трудов, посвященных теории, истории и практике хорового искусства, среди которых фундаментальные исследования Бориса Асафьева (Асафьев 1980), Зигфрида Бимберга (Bimberg 1981), Михаэля Верзина (Wersin 2006), Хельмута Гриммера (Grimmer 1981), Владимира Живова (Живов 1998), Михаила Ивакина (Ивакин 1980), Клауса-Петера Коха (Koch 2002), Марка Копытмана (Копытман 1971), Владимира Краснощекова (Краснощеков 1969), Петра Левандо (Левандо 1984), Вернера Эльмана и Александра Вагнера (Oehlmann, Wagner 1999), Владимира Самарина

¹ Примером может послужить творчество таких хоровых дирижеров, как Игнат Буйницкий, Владимир Теравский, Григорий Ширма, Геннадий Цитович, Виктор Ровдо, Михаил Дринецкий, Людмила Ефимова, Наталья Михайлова и др.

(Самарин 2002), Александра Смагина (Смагін 1998) и др. Однако хоровая академическая музыка все еще ждет научно обоснованного постижения ее специфики. Ведь до сих пор не создано целостной концепции академического хорового жанра, определяющей его музыкальный космос. Все вышесказанное обосновывает актуальность данной статьи: настало время обратиться к проблеме феноменологии современной хоровой академической музыки. Целью данной работы является определение сущностных признаков хоровой академической музыки на примере творчества белорусских композиторов. Прежде всего обращает на себя внимание комплекс вопросов, связанных с художественной позицией автора хорового сочинения и процессом выявления специфики музыкального мышления (стиля), определяющего композитора как хорового. Именно способность музыкально мыслить по-хоровому является залогом высокого художественного уровня произведения для хора как вокального инструмента, обладающего уникальными свойствами. Поэтому мы поставим перед собой задачи, связанные с определением особенностей *хоровой органики*, *хоровой тембракустики* и хорового письма. С этих трех позиций и рассмотрим специфику хорового творчества белорусских композиторов в сфере академической музыки.

Остановимся на *хоровой органике*. Специфика академического хорового жанра такова, что хор — это особый *вокальный инструмент*, который может модифицироваться по разным (в том числе социо-историческим) причинам. Так, в творчестве белорусских композиторов XX века мы находим музыку для разного рода *хоров-инструментов*. А именно:

- для классической хоровой капеллы созданы произведения Андреем Бондаренко (*Три хора на стихи Александра Пушкина*; хоровой концерт *Похвала великому князю Владимиру Святославовичу* на текст из *Слова о законе и благодати* Митрополита Киевского Иллариона; хоры *Из службы за усопших, Милость мира, Во царствии твоём, Единородный сыне* и др. на канонические тексты); Вячеславом Кузнецовым (кантата для хора и инструментального ансамбля *Вясковыя святы*; хор *З глыбіні я клічу* на текст Псалма 130 для баритона и смешанного хора; *Исповедь* на слова Льва Толстого и др.); Андреем Мдивани (хоровые циклы *Снапочак* на народные тексты, *Литания Русь святая* на слова Сергея Есенина, *Янка Купала* на слова Янки Купалы, *Хоры на слова Михайла Лермонтова, Хоры на слова русских поэтов*; хоровой концерт *Прымхі* на слова Тетки и народные; и др.); Евгением Поплавским (*Пять избранных роспевов из Супрасльскаго ирмологиона*);

- для симфонического хора предназначены произведения крупной вокально-инструментальной формы Анатолия Богатырева (кантата *Беларусь* на слова Петруся Бровки, Павлюка Труса и Янки Купалы; оратория *Битва за Беларусь* на слова Геннадия Буравкина, Нила Гилевича и Аркадия Кулешова); Сергея Кортеса (оратория-поэма *Памяти поэта* на слова Янки Купалы); Андрея Мдивани (оратория *Вольность* по мотивам книги Александра Радищева *Путешествие из Петербурга в Москву*), Людмилы Шлег (оратория *Сказ пра Ігара* на текст из *Слова о полке Игоревом*; реквием *Помните* на слова Алеся Адамовича, Янки Бриля и Владимира Колесника и др.);
- на исполнительские качества камерного хора - инструмента направлены произведения Виктора Копытько (*Месса в честь Св. Франциска Ассизского* на тексты из *Цветочков* Св. Франциска и канонические; *Два песнопения памяти протоиерея отца Александра Меня* на канонические тексты); Александра Литвиновского (кантата *Зборная суботка* на народные слова; хоровой цикл *Вечерние хоры* на слова русских поэтов XIX века; кантата *Песні на Божае нараджэнне*); Евгения Поплавского (хоровой концерт *Мой тихий дом* на слова Янки Купалы, Якуба Колоса, Ларисы Гениуш) и др.;
- для однородного хора - инструмента написана музыка Вячеславом Кузнецовым (хроника минувшего *Спевы даўнейшых ліцвінаў* для солистов, мужского хора и ударных инструментов на слова Михася Чачота; хоровой цикл для женского хора *Застольныя*); Александром Литвиновским (*Missa ordinarium* для мужского хора); Людмилой Шлег (хоровой концерт *Песнопения о Евфросинии Полоцкой* для женского хора);
- для детского хора созданы произведения Вячеславом Кузнецовым (веселые игры для детского хора *Ладачки*, три веселые истории для детей *Смешинки*); Людмилой Шлег (хоровой концерт *Тебе поем*) и др.

Отметим также, что веянием нашего времени, связанным с возрождением национальных академических традиций хорового пения, явилось воссоздание вокально-инструментальных капелл (включающих и хор, и оркестр и солистов). С появлением этих коллективов (Минск, Гродно, Могилев) еще более расширились возможности разнообразного использования *хоровой органики*.

Обращает на себя внимание то, что индивидуальные жанрово-стилевые установки и темброакустические предпочтения каждого композитора обуславливают градации даже и внутри крупных типов *хоров-ин-*

струментов, предполагающих корректировку их *устройства*. Так, например, для исполнения музыки Андрея Бондаренко требуется особое внимание к комплектации басовой группы (*мощные низкие басы*), а для сочинений Андрея Мдивани — *усиление* теноровой партии. Особо надо отметить и влияние на *хор-инструмент* традиций культовых хоровых практик в недрах богослужений христианских конфессий, широко представленных в Беларуси: особенности *хоровой органики* продиктованы сакральными певческими традициями Русского и Восточного Православия, Католичества, Протестантства.

Особое место занимают *хоры-инструменты* народной манеры пения, которые, по нашему мнению, также входят в сферу академического хорового жанра: в этом виде исполнительства в XX веке начался процесс академизации, сходный с явлениями в области народной инструментальной музыки (академизация, например, цимбал, баяна и др.). Современные белорусские композиторы создают специальные произведения, где предполагается участие *хора-инструмента* народного направления. Это и свободные обработки белорусских народных песен (например, Александра Ращинского, Леонида Захлевно), и специально созданные опусы (например, *Обряд-действие* для народного хора *Беларускае вяселле* Вячеслава Кузнецова), и *включение* хора народной манеры пения в вокально-симфоническое произведение (например, оратория *Поэт* Дмитрия Смольского на слова Янки Купалы). В данном случае тип *хора-инструмента* определяется манерой пения, которая в свою очередь лежит в основе характерной специфической темброво-регистровой шкалы.

В целом *хоровая органика* в композиторском творчестве Беларуси представлена весьма разнообразно, а ее особенности определены как давней вокальной певческой традицией (народной, сакральной, академической), так и темброакустическими новациями современности.

В тесной связи с *хоровой органикой* находится и *хоровая темброакустика* с ее выходом на непосредственное звучание *хора-инструмента*. Она является художественным потенциалом академической хоровой музыки, который весьма плодотворно используется белорусскими композиторами. Современные хоровые композиторы опираются на традиции восточнославянского типа хорового звучания без сопровождения. Вместе с тем каждый автор посредством доступных средств фиксации музыкальных идей создает текст хоровой партитуры, предполагая сотворчество исполнителя-интерпретатора, который проникнет в глубину его замысла и, мастерски владея хоровыми певческими технологиями интонирования, осуществит фоническое воплощение произведения.

Хоровой звук (звучание) может весьма существенно изменять свои свойства под воздействием разных факторов, таких как: вокальная школа и манера звукоизвлечения хористов, которыми укомплектован коллектив; специфические качества тембра партий хора (или *тембризация* по Павлу Чеснокову: Чесноков 1940); различные подходы хормейстера к трактовке самого строения *хоровой органики*. Например, в одном случае альты имеют *густой, темный* тембр и тем самым выделяются в палитре тутти, а в другом партия альтов — продолжение тембровой *краски* сопрано, и в этом варианте *вертикаль* звучит *ровно, сглаженно*. Все это в партитуре точно не фиксируется и является прерогативой работы хормейстера, который выстраивает тембровую шкалу в соответствии со своими творческими установками. Так, в процессе фонического воплощения хоровой музыки Андрея Мдивани, Анатолия Богатырева художественно убедительно звучит первый приведенный нами пример тембровой палитры, а в произведениях Александра Литвиновского, Людмилы Шлег, Евгения Поплавского — второй.

Обращает на себя внимание и использование голосов в разных тесситурных условиях, что приводит к весьма специфическим темброакустическим результатам (согласно принятой хороведческой терминологии *естественный* и *искусственный* ансамбль хора), — созданию пространственных эффектов. Так, например, *выдвижение* теноровой партии на *первый план* в тутти или помещение ее тесситурно выше сопрано создает особый темброакустический эффект в хоровой музыке Андрея Мдивани; а группировка голосов (*cori spezzati*) в разнообразные тембровые комплексы лежит в основе хоровой музыки Андрея Бондаренко.

К темброакустической специфике отнесем и различные варианты модификации академического звука — весьма распространенные приемы в произведениях в русле эстетики *новой фольклорной волны*, широко представленные в творчестве Александра Литвиновского, Ларисы Симачевич, Вячеслава Кузнецова, Леонида Захлевно, Александра Рашинского и др. Особо отметим и эксперименты в сфере темброакустики в творчестве Вячеслава Кузнецова, Александра Литвиновского, связанные с отходом от традиционных вокальных технологий звукоизвлечения и звукообразования (хоровая сонорика, *новая хоровая концертность*; см. Цмыг 2010).

Владение техникой **хорового письма** — основа творчества хорового композитора, который должен обладать *особым даром эйдетического слухового воображения* (Назайкинский 1988: 10). Понятие *хоровое письмо*, как известно, шире определения *хоровая инструментовка*, так как тре-

бует владения не только *хоровой органикой*, но и знанием специфики хорового звучания. Так, например, хоровой композитор не только владеет знаниями диапазона партий и голосов, но и использует особенности тесситурных возможностей; не только обращает внимание на логику голосоведения, но и применяет особенности сочетания голосов для достижения требуемого художественного результата; не только апеллирует правилами подтекстовки, но и стремится к *вокальности* музыкального целого. Владение спецификой хорового изложения создает и условия для преодоления интонационных сложностей (например, качество хорового строя тесно связано с *удобным* голосоведением).

Белорусские композиторы демонстрируют мастерское владение различными приемами современного хорового письма, доступными хоровому исполнительству, а также обращаются к историческим фактурным хоровым стилям. Так, например, художественно убедительные результаты достигли Александр Литвиновский, Евгений Поплавский (вокальная полифония); Анатолий Богатырев, Андрей Мдивани (свободная хоровая полифония); Андрей Мдивани, Вячеслав Кузнецов, Леонид Захлевный, Александр Литвиновский (народные виды многоголосия, или quasi-фольклорный тип изложения); Александр Литвиновский, Андрей Бондаренко, Людмила Шлег, Евгений Поплавский (церковно-музыкальные стили хорового фактурного изложения); Андрей Мдивани, Андрей Бондаренко, Людмила Шлег, Эдуард Казачков, Олег Ходоско (хоровая концертная ткань), Вячеслав Кузнецов, Сергей Кортес, Александр Литвиновский (авангардные приемы хоровой фактуры, или *новая хоровая концертность*) и др. Вместе с тем индивидуальный *хоровой почерк* композитора определяется подходом к творческому претворению как традиционных, так и новых приемов хорового письма в академической музыке.

Подведем итоги. Хоровая академическая музыка в Беларуси представлена образцами высокого художественного уровня, который зиждется на особом хоровом мышлении (стиле) композиторов. В свою очередь его специфика определяется не только воплощением многовековых традиций хорового искусства (фольклорных, сакральных, академических) сквозь призму творческой индивидуальности и в связи с жанрово-стилевыми направлениями современности, но и созданием авторских концепций в сфере *хоровой органики*, *хоровой тембракустики* и хорового письма. Все эти составляющие собственно хорового композиторского творчества находятся в диалектической связи, а пользование ими и есть качество, определяющее мышление (стиль) композитора как *хоровое*. В этой связи обратимся к высказыванию авторитетного ученого каса-

тельно музыкального искусства в целом, которое вполне актуально и по отношению к хоровой специфике: *материя этого искусства – звуки, звучности и их комплексы – если не составляет для музыканта полной тайны, то все же полна маленьких и больших секретов, постижение которых оказывается часто заветным желанием исполнителя, композитора, педагога, инструментального мастера, звукорежиссера* (Назайкинский 1988: 10). Таким образом, именно успешное *постигновение секретов* хорового звучания и есть залог высокого художественного уровня хорового композиторского творчества. Формат данной статьи не позволяет нам более подробно остановиться на специфике хорового мышления (стиля) в исполнительском искусстве, без которого даже самые высокие художественные результаты композиторского творчества не могут быть убедительно реализованы. Постигновение феномена исполнительского хорового мышления (стиля) на основе предложенных в данной работе понятий – весьма перспективная тема для дальнейшего исследования в этом направлении.

Choral Academic Music in Belarus: Specificity of Author's Creative Concepts

Galina Tsmyg

Summary

Choral academic music in Belarus is presented by the compositions of high artistic value. It holds a special place among instrumental, theatrical and other genres of contemporary music. Author's creative concepts in the sphere of choral *organics*, choral *timbre-acoustics* and the choral writing are the center of our attention. They are based on the implementation of centuries-old traditions of choral art (folk, sacral, secular) through the prism of creative individuality and in connection with genre-stylistic trends of the present.

A number of compositions various in their musical contents and style were created for different types of *chorus-instrument* by Anatolij Bogatyryjov (*Анатолий Богатырев*), Andrej Bondarenko (*Андрей Бондаренко*), Alexander Litvinovskij (*Александр Литвиновский*), Viktor Kopytsko (*Виктор Копытько*), Leonid Zakhlevnyj (*Леонид Захлевный*), Wjacheslav Kusnetsov (*Вячеслав Кузнецов*), Andrej Mdivani (*Андрей Мдивани*), Evgenij Poplavskij (*Евгений Поплавский*), Larisa Simakovitch (*Лариса Симакович*), Oljeg Chodosko (*Олег Ходоско*), Ljudmila Shleg (*Людмила Шлег*). It is music for a *classical*

choral chapel, symphonic chorus, chamber chorus-instrument, vocal-instrumental chapel, female or male chorus-instrument, etc. Quite peculiar are the choral works for *choruses-instruments* with the manner of folk singing. They also belong to the sphere of the academic choral genre: after all this kind of choral performance in the 20th century was the starting point for the process of giving of the academic status to it.

Choral *organics* and choral *timbre-acoustics* with its real sounding of *chorus-instrument* are very closely connected. Belorussian choral composers are following the Eastern Slavonic traditions of choral a-cappella sounding. At the same time each author uses specific methods of musical ideas fixation and creates the text of the choral score, assuming co-authorship of the performing musician. The choir conductor should penetrate deep into the author's plan and using the choral singing techniques in a masterly fashion realize a phonic implementation of the score on the basis of its highly artistic performing interpretation. Timbre-acoustic specificity includes different variants of the academic sound modification, which are connected with a certain break from traditional technologies of vocal sound making and voice production (choral sonority, *new choral concertivity*).

The skill of using choral writing techniques is the creative basis for the choral composers. Belorussian authors demonstrate their masterful use of various modern choral writing methods employed for choral performance and resort to the historical choral textures. The individual *choral style of writing* of the composer is defined by the specificity of creative realization both traditional and new methods of choral writing.

Литература

- Bimberg, Siegfried (1981). Gehörbildung. *Handbuch der Chorleitung*. Herausgegeben von Siegfried Bimberg u. a. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 144–155
- Grimmer, Helmut (1981). Chorgattungen und Besetzungen. *Handbuch der Chorleitung*. Herausgegeben von Siegfried Bimberg u. a. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 175–182
- Koch, Klaus-Peter (2002). Mitteldeutsche protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts und ihre Rezeption in östlichen Europa. *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik, geistliche Musik, religiöse Musik*. Sinzig: Studio, 217–255
- Oehlmann, Werner, & Alexander Wagner (1999). *Reclams Chormusik- und Oratorienführer*. Stuttgart: Philipp Reclam
- Wersin, Michael (2006). *Reclams Führer zur lateinischen Kirchenmusik*. Stuttgart: Philipp Reclam

- Асафьев, Борис (1980). *О хоровом искусстве*. Ленинград: Музыка
- Живов, Владимир (1998). *Теория хорового исполнительства*. Москва: Эдиториал УРСС
- Ивакин, Михаил (1980). *Хоровая аранжировка*. Москва: Музыка
- Копытман, Марк (1971). *Хоровое письмо*. Москва: Советский композитор
- Краснощеков, Владимир (1969). *Вопросы хороведения*. Москва: Музыка
- Левандо, Петр (1984). *Хоровая фактура*. Ленинград: Музыка
- Назайкинский, Евгений (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка
- Самарин, Владимир (2002). *Хороведение и хоровая аранжировка*. Москва: Академия
- Смагин, Аляксандр (1998). *Харавое мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя*. Минск: БГУК
- Цмыг, Галина (2010). Новая хоровая концертность и композиционные принципы современной белорусской хоровой музыки. *Культура. Наука. Творчество*. Минск: Белорусская государственная академия искусств, 233–236
- Чесноков, Павел (1940). *Хор и управление им*. Москва-Ленинград: Музгиз

III. MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA

Композитор в зеркале своей музыки

Dr. habil. art. Людмила Казанцева

Профессор Астраханской государственной консерватории и Волгоградского государственного института искусств и культуры

Представление о том, что в художественном произведении запечатлевается и его автор, давно сложилось в сознании писателей, композиторов, художников. О том, что творец *изображает в своих сочинениях самого себя, часто даже вопреки своей воле*, говорил Иоганн Вольфганг фон Гете (*Слово о книге* 1974: 109). Владимир Набоков сетовал: *Я слишком привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натурщиком* (Набоков 1990: 343). *Композитор, как человек, в своих сочинениях отражается не меньше, чем отец в детях*, писал Эдисон Денисов (*Неизвестный Денисов* [...] 1997: 95). К пониманию того, что художественное произведение заключает в себе и облик его создателя, пришли и музыковеды Нина Герасимова-Персидская (Герасимова-Персидская 1988), Алексей Кандинский-Рыбников (Кандинский-Рыбников 1995) и другие.

При желании распознать в художественном произведении его автора неизбежно встает вопрос: а какой, собственно, автор запечатлен в опусе? Нам кажется правомерным выделить три формы присутствия автора — в жизни, творчестве и художественном произведении — и тем самым констатировать существование автора-человека, автора-творца и автора художественного (Казанцева 1998: 10–30).

Автор-человек (автор биографический) — сторона автора, содержащая его личностные свойства, обнаруживаемые в частной и общественной жизни. Это реально существующая (существовавшая) личность со своей судьбой (биографией), характером, привычками, поведением, привязанностями и т. д.

Формой опосредования автора-человека в искусстве является **автор-творец** — специфический разворот творящей личности, сущность которой заключается в ее творческой дея-

тельности. Биографические факты и личностные свойства, составляющие суть автора-человека, в данном случае оттесняются художественными концепциями, замыслами, идеями и т. д., характеризующими именно творца.

Третья ипостась автора — **автор художественный**. Определим его как отражение в музыкальном (художественном) произведении (или ряде произведений) личности композитора, эстетически организующей художественное целое. Попадая в пространство художественного произведения, автор превращается в объект изображения. Автор художественный включается в систему музыкального произведения, подчиняясь законам ее существования и функционирования, поэтому он никогда не бывает тождествен автору биографическому, находящемуся в сфере повседневной жизни, да и автору-творцу. Это автор, живущий в специфической, художественной реальности, и в ней себя выявляющий как личность. Как говорил об этом феномене известный российский филолог Виктор Виноградов, *это — не лицо “реального”, житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это — своеобразный “актерский” лик писателя* (Виноградов 1980: 311).

Разные статусы автора складываются в систему, объединяющую автора-человека, автора-творца и автора художественного. Имеющие явные сходства и отличия, вступающие во взаимосвязи, все они — суть единого Автора, обладающего субъективным и объективным планами, находимостью и в жизни, и в искусстве. Поскольку автор-человек и автор-творец отображаются в авторе художественном, небезынтересно узнать, какие свойства авторской личности (человека и творца) музыка в состоянии передать и какими средствами она этого достигает.

Исходя из концепции личности, выработанной психологом Константином Платоновым, в личности объединяются четыре группы свойств: биологические, психологические, социальные, мировоззренческие (*Социальная психология* 1975: 39–43).

На низшем уровне иерархической системы личностных свойств располагаются данные природой **биологически** обусловленные свойства, такие как темперамент, возраст, пол. Буйный т е м п е р а м е н т Людвига ван Бетховена, например, наследуют многие его произведения.

Судить о возрасте автора художественного много сложнее, ибо *авторский* возраст может быть сознательно смоделирован композитором. В Пятнадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича прослежены этапы жизни лирического героя от юности, наполненной энергией действова-

ния, до рассудительной старости, склонной к философствованию и переоценкам ценностей.

Что касается пола, то этот существенный отличительный признак человека почти не обнаруживается в музыкальном авторе художественном. Конечно, героический пафос музыки Бетховена ассоциируется с мужским началом, но скорее это исключительный случай. Вряд ли в опусах Гражины Бачевич, Софии Губайдулиной, Александры Пахмутовой, Жанны Плиевой, Татьяны Сергеевой, Галины Уствольской нам удастся распознать автора-женщину.

Психические процессы, обусловленные природой, но отчасти корректируемые человеком, составляют следующий уровень, объединяющий эмоции и чувства, мышление, память, ощущения, восприятие, волю.

Печать авторской личности способен нести на себе многообразный мир эмоций и чувств. В безбрежном мире эмоций действует принцип отбора, о котором писал психолог Сергей Рубинштейн: *Каждая сколько-нибудь яркая личность имеет свой более или менее ярко выраженный эмоциональный строй и стиль, свою основную палитру чувств, в которых она, по преимуществу, воспринимает мир* (Рубинштейн 1989: 165). Эмоциональный тон (*тоника души*) субъекта у крупных русских поэтов был предметом анализа в работах литературного критика Виссариона Белинского: *Если мы скажем, что преобладающий характер поэзии г. Баратынского есть элегический, то скажем истину* (Белинский 1948b: 466); поэзия Лермонтова – это *тоска по жизни* (Белинский 1948a: 654).

Имея это в виду, можно обнаружить эмоциональный тон и в нашем виде искусства. Например, едва ли не в каждом бетховенском опусе манифестируется его девиз: *Через Страдание к Радости!* Опусы Джоаккино Россини объединяет чувство радости, упоения жизнью, в музыке Михаила Глинки эмоциональная доминанта – элегичность, по многим партитурам Альфреда Шнитке разлито чувство тревоги. Ироническая улыбка трансформируется в гримасу трагического страдания в ряде сочинений Шостаковича. Основной эмоциональный тон сравним с инвариантом, многообразно варьированным в отдельных сочинениях.

Особенности мышления, присущие тому или иному композитору, также запечатлеваются в авторе художественном. Таковы конкретность, предметность мышления лирического героя в музыке Ференца Листа и абстрагированность – у Сезара Франка, беспредельная, грозящая эк-

лектикой, широта мысли, охватывающей многочисленные и многообразные области действительности, — у Чарлза Айвза и глубина, сосредоточенность на противоречии и диалектической взаимосвязанности явлений — у Бетховена, вселенский масштаб мысли — у Шнитке, нацеленность на единичное явление — у Клода Дебюсси, *клочковатая* эпизодичность, прелюдийность мышления — у Родиона Щедрина, непрерывная процессуальность — у Иоганна Себастьяна Баха, гибкость, пластичность ума, легко приспособляющегося к изменяющимся условиям *игры*, — у Игоря Стравинского, мышление *наглядными* художественными образами — у Николая Римского-Корсакова, Анатолия Лядова.

Автор художественный порой представлен особенностями его памяти. Властным авторским началом, вольно манипулирующим оперными темами, лепятся эффектные концертные транскрипции Листа *Воспоминания о...*. Приметы современного музыкального творчества — авторское *я*, ищущее себя в ретроспективном сопоставлении с другими *я* (*От мадригала до алеаторики* Бронисловаса-Вайдутиса Кутавичюса), в мучительном балансировании на грани прошлого и настоящего (*Антифоны* Ираклия Габели, Вариации из Первого фортепианного концерта Родиона Щедрина).

Ощущения, без которых немислима жизнь реального человека, передаются в музыкальном авторе художественно опосредованно — через воспоминания, эмоцию, мышление, а также восприятие. Автор художественный обнаруживает сугубо индивидуальные особенности восприятия. Таковы прочное ассоциирование скрябинским *я* звука с цветом, перевоплощение зрительных художественных представлений в звуковые и обратно — в творчестве Микалоюса Константинаса Чюрлениса, музыкально осмысляемое восприятие птичьего щебета лирическим героем Оливье Мессиаана. Субъективное, личностное начало порой облекается в формы иллюзий, искажений восприятия (фантазмагорическое *искривление* образа возлюбленной в *Фантастической симфонии* Гектора Берлиоза), переходы и *провалы* реального в нереальное (Первый ноктюрн *b moll* Фридерика Шопена), такие *плоды воображения* как мечта, идеал, греза (Шопен, Лист, Чайковский).

Воля включает в себя осмысление своих чувств и стремлений, четкую постановку целей, обдуманность действий, в отличие от безволия, *смутного влеченья чего-то жаждущей души* (Александр Пушкин¹). Вряд

¹ См., например, <http://scanpoetry.ru/poetry/11795>

ли кто-либо из образно-художественных *двойников* композитора наделен волевым началом такой силы и убедительности, как у Людвиг ван Бетховена. И, наоборот, приведенные нами пушкинские строки весьма походят на поэтический эквивалент музыки Франца Шуберта, Роберта Шумана.

Следующий уровень включает в себя свойства, приобретенные в результате **социального** опыта: знания, умения, навыки, привычки. О них мы судим, соотнося их с существующими в обществе художественными традициями. Здесь обнаруживаются две разнонаправленные тенденции – следование общественно значимым канонам и стремление обновить их. Для нас они лишены оценочной окраски и свидетельствуют лишь о той или иной склонности композитора; для самих же творцов, как показывает история музыки, мастерское использование канона или, наоборот, отрицание традиций нередко становится критерием искусства. Здесь мы узнаем о том, в какой мере композитор осведомлен о стилистически-технологических достижениях предшественников и современников, владеет ими, использует их.

Высший уровень структурной организации личности – **мировоззренческие** свойства, то есть влечения, желания, интересы, склонности, идеалы, индивидуальная *картина мира*, убеждения. Мировоззрение – концентрация сущности личности, ее квинтэссенция. В художественном произведении мировоззрение автора художественного раскрывается в теме, идее опуса, его жанрово-стилевой ориентации.

Таким образом, личность автора в музыке потенциально может быть представлена своими многообразными сторонами.

Чтобы то или иное личностное свойство ассоциировалось именно с автором, необходимы определенные условия: музыкально-тематические, стиливые, композиционные. Автор художественный *овеществляется* прежде всего в соответствующих **музыкально-тематических средствах**. Свойством указывать на единственного и, к тому же, конкретного субъекта обладают мотивы-м о н о г р а м м ы, выступающие как в роли знаков, так и *строительного материала* (*ВАСН* в *Искусстве фуги* Иоганна Себастьяна Баха, *ДССН* в Десятой симфонии Дмитрия Шостаковича, *В* в Пятой симфонии Бориса Тищенко и т. д.).

Прочные ассоциации с автором вызывают и а в т о ц и т а т ы, то есть фрагменты из ранее написанных им произведений (в симфонической поэме *Жизнь героя* Рихарда Штрауса, Восьмом квартете Шостаковича, *Жизнеописании* Альфреда Шнитке). Музыкальные впечатления и при-

страстия композитора передаются заимствованиями из чужой музыки: преклонение Денисова перед Шубертом усматривается в присутствии музыки великого романтика в Скрипичном и Альтовом концертах, Вариациях на тему Шуберта для виолончели и фортепиано, балете *Исповедь*.

Часто несущему авторское начало музыкальному тематизму свойственна лиричность. Всеобъемлющее присутствие субъекта обнаруживается в музыке прежде всего через интонацию, ассоциируемую с человеком, – кантиленную, речитативную или кантиленно-речитативную. Высказывание единственного субъекта проще всего оформляется как монолог (виолончель в *авторских отступлениях* Шостаковича), однако не менее убедительно оно и в особом – внутреннем – диалоге (этиод Фридерика Шопена op. 25 № 7 *cis moll*, *Warum?* Роберта Шумана).

Способом запечатления авторского присутствия выступают **стилевые средства**. При этом на автора указывает как однородность, *чистота* стиля, так и стилевая множественность, полистилистика. О своем – уважительном – отношении к стилю-эталоноу свидетельствуют близкие к однородному монолитному стилю стилизации (в *Моцарте и Сальери* Римского-Корсакова, в *Интермедии* из *Пиковой дамы* Чайковского, *Бранденбургском концерте* Виктора Екимовского) и другие приемы полистилистики (в *Классической симфонии* Сергея Прокофьева, *Кармен-сюите* Жоржа Бизе-Родиона Щедрина и т. д.).

Композиционно автор художественный допускает два возможных решения: локализацию и рассредоточение. В случае локализации он облечен в конкретное отчетливое построение, отграниченное от того, что собственно сочинено автором. Произведение словно расслаивается на два плана. Автор художественный живет в таком опусе как субъект, усилиями которого создан весь объект – произведение искусства. Здесь уместна параллель с живописным историческим или жанровым полотном, в которое вписан автопортрет мастера (*Менины* Диого Веласкеса, *Последний день Помпеи* Карла Брюллова).

Композиционно отграниченный автор художественный может и збрат себе любое место, скромно напоминая о себе, например, в конце произведения (в катарсической лирико-драматической коде *Вариаций на тему Корелли* Сергея Рахманинова, финальной пьесе *Поэт говорит* из *Детских сцен* Шумана), вступительном разделе, что вполне *по силам* некоторым крупным медленным лирическим вступлениям, которые затем сменяются подвижной жанровостью или действенным планом бытия

человека (так открывают свои вариации Шопен, Глинка, Александр Алябьев, Александр Гурилев). Лирические (авторские) отступления возникают и в контрастных срединных разделах — импровизационных каденциях и речитативах (в Пятнадцати вариациях с фугой ор. 35 *Es dur* Бетховена).

Значительно чаще в музыке автор художественный не локализуется в каком-то отдельном построении, а распространяется на весь опус. Естественна композиционная рассредоточенность автора художественного в автопортретных сочинениях. Охватить весь опус авторское начало может и иным способом — выйдя на идейно-концепционный уровень содержания.

Автор художественный — явление само по себе **исторически преходящее**, и **формы его запечатления** претерпевают историческую эволюцию.

Авторское начало как компонент музыкального содержания складывается в европейской музыке, пожалуй, начиная с творчества английских верджинелистов. В пьесах *Сон Джайлса Фарнэби (Giles Farnaby's Dreame)*, *Его отдых (His Rest)*, *Его остроумие (His Humour)* Джайлса Фарнэби (*Farnaby*), *Доктор Булл собственной персоной (Doctor Bull's myself)* и *Драгоценность доктора Булла (D^r Bull's Juell)* Джона Булла (*Bull*), *Радость Мандея (Munday's Joy)* Джона Мандея (*Munday*), *Попурри Джонсона (Johnson's Medley)* Эдуарда Джонсона (*Johnson*) оптимальной формой художественного запечатления автора-персонажа стал миниатюрный автопортрет.

Он продолжает существовать в **барочной** культуре в фантазии, прелюдии, токкате наряду с жанрами, в которых многое предопределено (канонами, фугами и т. д.). Присутствие здесь творческой личности обнаруживается через демонстрацию творческой энергии и профессионального мастерства, а принципом созидания становится импровизация.

В становлении автора художественного как компонента музыкального содержания важную роль сыграло пародирование — сочинение произведения на основе заимствованного материала. Оно использовалось не только в виде техники композиции в пародийной мессе, мотете, шансоне, но и для создания комического эффекта в кводлибете, мадригальной комедии, неизбежного при последовательном или одновременном соединении непохожих тем (скажем, в 30-й из *Гольдберговских вариаций* Баха). Барочные музыканты нашли в пародии средство выражения собственного отношения, и такую возможность предоставила бурно

развивающаяся опера, канонизированная в сюжетику, средствах музыкального решения, драматургии.

Сопряженная с автором художественным речевая интонация формируется в широко бытовавшем в эпоху барокко жанре *страстей*. У Баха Евангелист наделен индивидуальной, выразительной, *живой* человеческой речью и становится сочувствующим повествователем. Выразительная речевая интонация проникает также в свободно-фантазийные жанры и вторгается даже в *святая святых* – фугу. Речитативные фрагменты разрушают плоскостность, одномерность заданной строгой фугой художественного образа. Рядом с мощным коллективным разумом появляется субъект, а вместе с ним еще одна форма существования автора художественного – авторское отступление.

В **классическую эпоху** плацдармом манифестации автора обычно становится не фуга, а жанр вариаций. У Бетховена *авторская* реплика прерывает ход *событий* в сонате, симфонии. Краткий, но проникновенный, интонационно индивидуализированный речитатив – уже не просто представленный, портретируемый автор, а авторская реакция, авторский комментарий происходящего. Так же он будет оформляться у романтиков, так же будет выглядеть позже, скажем, у Шостаковича.

У художников-**романтиков** автор художественный персонифицируется как лирический герой. Наиболее важные составные внутреннего бытия лирического героя – его чувства и эмоции. Романтический лирический герой окончательно освобождается от знакового, этикетного воспроизведения чувств и эмоций. Поистине громадна амплитуда не только многоцветного спектра чувств и эмоций, но и психологических оттенков, полутонов, переходов, открывающихся в динамичном процессе переживания. Да и сам процесс протекает сугубо индивидуально.

Лирический герой позволяет себе основательно и детально излагать собственную точку зрения на развертывающиеся в опусе *события*. Культ авторского начала достигает своего исторического апогея: концепция произведения, в становлении которой автор художественный ранее занимал определенное (иногда довольно скромное) место, теперь *присваивается* автором художественным.

В **современную эпоху** субъект словно стесняется публично приоткрыть свою душу. Он по-прежнему готов общаться со слушателем, но теперь обращается к большой аудитории и, разумеется, не с исповедью. Его монологи провозглашают нечто всемирно, вселенски значимое

(Александр Скрябин, Артур Онеггер, Дмитрий Шостакович, Гия Канчели, Альфред Шнитке, Алемдар Караманов, Вячеслав Артёмов). Те же мысли и эмоции, что были предметом *прямого* лирического общения романтика, то глубоко прячутся как хрупкие, интимные, неприкосновенные (*Тихие песни* Валентина Сильвестрова), то словно отстраненно созерцаются (*Осенняя песня* Эдисона Денисова, *Сычуаньские элегии* Николая Сидельникова), то преобразуются под знаком *косвенной или эксцентрической лирики*, где лирическое дается не “в лоб”, а замаскировано *гротескной интонацией* (Густав Малер, отчасти Дмитрий Шостакович) (Соллертинский 1963: 342), а то и вовсе вытесняются медитированием, устремлением души к возвышенному и вечному (сочинения Галины Уствольской, Владимира Мартынова, Арво Пярта, Софии Губайдулиной, Вячеслава Артёмова).

Существенно меняются и роли, поручаемые автору художественному. Автор художественный способен ворваться в мир страстным монологом оратора, трибуна (в Первой симфонии Альфреда Шнитке) и даже настойчиво убеждать, преобразаясь в агитатора (в музыке массовых действий послеоктябрьской России, музыкально-политических декларациях Луиджи Ноно и Ханса Вернера Хенце, откровенно конъюнктурных опусах советских композиторов, приуроченных к важным датам общественно-политической жизни). Столь же естественны для него и другие роли: участник событий, комментатор, пассивный бесстрастный сторонний наблюдатель, режиссер.

Таким образом, мы выяснили, что автор входит в художественный мир произведения многообразно. Творческая личность поворачивается к нам разными гранями. Для выражения собственного я автор может мобилизовать весь потенциальный арсенал художественных ресурсов музыки. Он умеет принимать различные облики и роли. Автор может вести нас по всему опусу, волен показаться на время, вправе лишь по окончании звучания *выйти из-за кулис* и *присвоить* себе главную мысль своего творения. Если учесть, что в одном и том же сочинении допустимо не одно, а несколько, да к тому же разномасштабных указаний на автора, не будет преувеличением констатировать, что он освоил разные пласты, сферы, *этажи* художественного целого и, сам не чуждый иерархичного структурирования, способен органично вписаться в художественное произведение.

Composer's Reflection in His Music

Ljudmila Kazantseva

Summary

The idea that an author is embodied in its work of art has formed in the minds of writers, composers and artists long time ago. Following the philologists (Виноградов 1980; et al.) art experts are coming to understanding that a work of art encloses the self of its creator. The study of this question in musicology shows that the author-man and the author-creator reflect in *the author of Art* – the subject, aesthetically organizing an artistic whole.

The author of Art incorporates all the major personal property of its creator: biological (natural: psychological type, temperament, age, gender), psychological (giving by nature, but adjustable by human emotions and feelings, thinking, memory, sensation, perception, volition), social (accumulated in the social life knowledge, skills, habits), world outlook (impulses, desires, interests, aptitudes, ideals, individual *world view*, beliefs), and also individual abilities (including music), kind, physical characteristics (appearance), etc.

Musical art has developed ways of capturing *the author of Art*: musical-themed (monogram, autoquotation, borrowing, lyric utterance, monologue and dialogue), style (individual compositional style and polystylistics), compositions (localization and dispersion).

The author of Art can lead us around the opus, is free to appear for a while, has a right just at the end of sound *get out off-stage* and *assign* his main thought of his creation. If we consider that in one and the same work not one but several besides different-scale directions on the author are allowed, there is no exaggeration to say that he has mastered the different layers, spheres, *floors* of a musical work.

The historical evolution of musical art shows the dynamics of the state of *the author of Art* as a component of a musical work. Originating in the work of British virginalists as a *character*, *author of Art* eventually transformed into a *narrator*, *commentator*, *participant in the events*, *outsider*, *persona*, *speaker*, *director*. Methods of artist's self-expression are closely related to the nature of his self-awareness. He asserts himself in artistic creativity with all available means to the extent that makes his personality and his biography to the subject of artworks (self-portraits by Richard Strauss, Dmitri Shostakovich, Rodion Shchedrin, et al.).

Key words: author of Art, author-man, author-creator, self-portrait, personal property, methods of artist's self-expression.

Литература

- Белинский, Виссарион (1948а). *Собрание сочинений*. В 3-х томах. Том 1: *Статьи и рецензии. 1834–1841*. Москва: Объединение государственных книжно-журнальных издательств
- Белинский, Виссарион (1948б). *Собрание сочинений*. В 3-х томах. Том 2: *Статьи и рецензии. 1841–1845*. Москва: Объединение государственных книжно-журнальных издательств
- Виноградов, Виктор (1980). *Избранные труды. О языке художественной прозы*. Москва: Наука
- Герасимова-Персидская, Нина (1988). Авторство как историко-стилевая проблема. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. Сборник статей. Составители Иван Котляревский, Д. Терентьев. Киев: Музична Украпина: 27–33
- Казанцева, Людмила (1998). *Автор в музыкальном содержании*. Москва: Российская Академия музыки имени Гнесиных
- Кандинский-Рыбников, Алексей (1995). Проблема судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова. *С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993)*. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Редактор-составитель Алексей Кандинский. Сборник 7. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 90–110
- Набоков, Владимир (1990). *Собрание сочинений*. В 4-х томах. Том 3: *Дар*. Москва: Правда
- Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) (1997)*. Публикация, составление, вступительная статья и комментарии Валерии Ценовой. Москва: Композитор
- Пушкин, Александр. *Когда б не смутное влечение...* <http://scanpoetry.ru/poetry/11795> (20.01.2013.)
- Рубинштейн, Сергей (1989). *Основы общей психологии*. В 2-х томах. Том 2. Москва: Педагогика
- Слово о книге* (1974). Афоризмы, изречения, литературные цитаты. Составитель Ефим Лихтенштейн. Москва: Книга
- Соллертинский, Иван (1963). *Исторические этюды*. Ленинград: Музгиз
- Социальная психология* (1975). Редакторы Герман Предвечный и Юрий Шерковин. Москва: Политиздат

О единстве времени, места и действия в музыке

Dr. art. Нина Бергер

*доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской
консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова,
старший научный сотрудник Учебно-методической
лаборатории “Музыкально-компьютерные технологии”
Российского государственного педагогического
университета имени А. И. Герцена*

Для исполнителя важным является чувство музыкальной формы. Одной из важнейших составляющих его фундамента является опора на известный в искусствоведении закон единства пространства (обычно трактуемого в более узком плане как места), времени и действия. В эстетике и науке о художественном творчестве закон единства места, времени и действия обычно иллюстрируется примерами из искусства драмы или живописи, в том числе и через их сопоставление. Рассмотрение этого единства в отношении музыки носит достаточно условный характер. Не исключено, что одна из причин этого связана с применением понятия пространства к музыкальным явлениям. Пространство — категория, которая стала музыковедческим термином достаточно недавно по сравнению с формулировкой самого закона у Никола Буало в 1674 году (Буало 1957) и, тем более, его предпосылок в высказываниях Аристотеля в IV веке до нашей эры (Аристотель 2000). Так как музыка традиционно трактовалась как искусство чисто временное и в классификации искусств по пространственно-временным параметрам входила в один класс с литературой¹, применение понятия пространства в отношении музыки было метафорическим. В данной статье будут кратко рас-

¹ В научных работах давно обращалось внимание на пространственные аспекты выразительных средств музыки, но это не меняло её места в системе искусств. Его пересмотр был предложен в диссертации автора *Гармония как пространственная категория музыки* (Ленинград: Ленинградская орден Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1980), в которой музыке была отведена место в классе искусств пространственно-временных. Основными аргументами в необходимости такого пересмотра были следующие: 1) невозможность отразить через временные характеристики целого ряда фундаментальных музыкальных категорий (аккорд, гармония, звукоряд и т. д.); 2) выстраивание временного процесса с использованием чисто пространственных преобразова-

смотрены только некоторые проявления единства, которые, по мнению автора, носят проблемный характер.

Время. Один из главных аспектов проявления времени в музыке отражает процессуальную характеристику музыкальной формы и обязательно включает триаду понятий: начало — середина — конец. Начало и каданс — два главных момента в произведении или отдельных его разделах, ограничивающие музыкальную форму во времени. Строгая упорядоченность всех элементов композиции, которая позволяет отразить последовательность разделов в пространственной схеме, часто включает элементы зеркальной симметрии (АВА или АВАСА). На длительное время она становится эстетическим идеалом музыкальной формы.

Пространство. Афоризм Артура Онеггера (музыка — это геометрия, *движущаяся во времени*; см. Онеггер 1985: 112), как нельзя точнее характеризует абстрактный образный ряд, возникающий при восприятии музыкального произведения через понятие мелодической линии, плотности и разрежённости сопровождения и т. д. В широком плане разделение музыкальной ткани на рельеф и фон в одновременности носит чисто пространственный характер. Категория пространства также оказывается связанной с понятием формы. И не только как обозначение буквенной схемой формы-результата, формы-кристалла, но как явление собственно пространственной конфигурации. Самый типичный случай её проявления — фактурные формулы аккомпанемента, имеющие наглядный визуальный облик (в вальсах, маршах и т. д.)². Собственно пространственной формой обладают такие музыкальные явления, как строение звукорядов и аккордов, несущие на себе отпечаток фундаментального свойства пространства — зеркальной симметрии³.

ний материала (обращений аккорда, темы или двойной контрапункт); 3) фактическая адекватность организации музыкальной ткани пространственно-временному искусству танца (монодия, аккордовые *колонны* и полифонические *шеренги* или двухголосные *па-де-де* и пр.).

² Рассматривая *Арабский танец* из балета Петра Чайковского *Шелкунчик*, Александр Люблинский обращает внимание на следующее: *исполнение на рояле соответствующей фигуры аккомпанемента требует движения рук, аналогичных движению ног в танце. Причина заключается, по-видимому, в общности психо-физиологического ощущения* (Люблинский 1972: 29).

³ Как известно, тенденция к обоснованию некоторых явлений музыки через *зеркальные* отражения уходит корнями в далёкое прошлое. Их предпосылки отчасти кроются в зеркально-симметричном строении самого человеческого тела и в совершении им зеркально-симметричных поз и движений в танце — одним

Нотная запись, которую Юрий Тюлин считает условно отражающей *основные свойства музыкальных явлений* (Тюлин 1966: 18), по сути является геометрической моделью музыкального высотного пространства, изоморфно отображающей величину пространственных объектов и их разномасштабную форму, переведённую из аудиального в визуальный образ.

Место. Структурирование октавного звукоряда квинтой и квартой влияет на последующие пространственные формы (зеркально-симметричные средневековые лады – автентический и плагальный). Они, в свою очередь, воздействуют на пространственную форму мелодии, создавая зеркально-симметричные варианты комбинаций этих звукорядных зон в качестве места её в звукоряде лада (Бергер 2011: 38–43). В меньшем масштабе, условно названном мелодической *лексикой*, самые распространённые мелодические обороты имеют сравнительно небольшое число строгих зеркально-симметричных матриц, каждая из которых *привязана* к определённому месту (точке) – одной из каркасных ступеней (Бергер 2010: 78–99). Мелодические обороты, тиражируемые на основе этих матриц в бесконечном числе вариантов, выполняют темообразующую роль в произведениях композиторов разных эпох. Сама точка, имеющая определённые пространственные координаты в роли ступени звукоряда или тона аккорда, становится местом нахождения звука, *прикрепления* основного тона аккорда, тональности.

Действие связывается с поведением исполнителя, контролируемым его сознанием. Этому понятию соответствуют также явления ладовой функциональности, отражённые в терминах *тяготение, разрешение*,

из первых видов искусства, в котором зеркальная симметрия получает визуальное кинестетическое воплощение. В теории гармонической противоположности Александр Должанский (Должанский 1973: 47) поднимает проблему зеркальной симметричности звукорядов различных ладов. По выводам автора зеркально-симметричными оказываются не привычно противопоставляемые нами мажор (ионийский) и минор (эолийский), а ионийский и фригийский и т. д. В силу этого она не воспринимается как гармонически совершенная. При разделении октавного звукоряда на зону *квинты* и *кварты*, имеющее корни в высказываниях ещё Гвидо Аретинского, в теории гармонической противоположности всё *встает на место*, образуя логическое единство (Бергер 2011: 38–43). Зеркально-симметричными в зоне квинты оказываются мажор–минор (что соответствует зеркальной симметричности мажорного и минорного трезвучий Джозеффо Царлино; Zarlino 1958) и лидийский–фригийский, а в зоне кварты – дорийский–миксολидийский и все виды мажора и минора.

устойчивость, неустойчивость. Наиболее ярко и точно эти действия отражены в системе функционально-гармонической аккордовой триады T–S–D, выведенной Жаном-Филиппом Рамо (Rameau 1722). Характерно, что нотно-графическое отображение звукового состава функций выявляет закон зеркальной симметрии.

Единство. Стабильностью звукоряда мажора и минора характеризуется тональная система, не потерявшая актуальности до сегодняшнего дня. Его нарушение в процессе звучания может носить кратковременный характер альтерации, обостряющей функциональность и одновременно усиливающей фонизм, когда восстановление звукорядного единства происходит сразу же. Более длительное изменение звукоряда свидетельствует о модуляции, результатом чего становится пролонгированное во времени последующее утверждение основной тональности. Изменение устоявшейся структуры звукоряда в процессе эволюции музыкального языка свидетельствует о смене стиля.

Аккорд, в отличие от отдельного тона, способен быть *репрезентантом* ладовой системы, так как в качестве гармонической единицы он изначально является вертикальным интонационным блоком. Исторически сложилась ситуация, при которой на роль представителей ладовой системы путём тщательного отбора были выбраны аккорды терцового строения. Для классической гармонии с её опорой на централизованную ладовую систему (тональность) характерно единство звукового состава горизонтальной (звукоряд) и вертикальной (аккорд) пространственных форм: тонами аккордов являются ступени лада⁴. Для аккордов гармонической триады характерно единство структуры, функции и ступеневой принадлежности. В изолированном звучании концентрировать в себе обе стороны лада, фоническую (мажор, минор, абсолютную высоту) и функциональную (тонику), способны консонирующие трезвучия с обращениями. Наделение их функциями доминанты и субдоминанты оказывается возможным только в контексте музыкального движения⁵. Из диссонирующих аккордов малый мажорный септак-

⁴ В модальной системе, например, при звукоряде с одним бемолем могли появляться аккорды (преимущественно мажорные трезвучия) почти на любой ступени, вследствие чего звуковой состав вертикали существенно отличался от горизонтали. Эволюция музыкального языка в области гармонии приводит в настоящее время к тому, что в современной ладовой организации любой аккорд может появиться на любой ступени.

⁵ Трезвучие *A dur*, которым открывается II часть Первого Бранденбургского концерта Баха, превращается в доминантовое благодаря мелодическому обо-

корд воспринимается прежде всего как доминантовый (V_7), а малый минорный и малый уменьшённый аккорды – как субдоминантовый (II_7). Проявление малым мажорным септаккордом функции субдоминанты (альтерированной) осуществляется только в контексте, а смена доминантовой функции на субдоминантовую становится драматическим моментом разрушения инерции тонального движения в энгармонических модуляциях. Нарушением единства структуры, функции и ступеневой привязки аккорда характеризуется смена стиля. В романтической гармонии малый уменьшённый септаккорд перемещается со своего места (II_7) на все ступени, входящие в комплекс субдоминанты, сохраняя свою функцию⁶.

Единство места, времени и действия в музыкальном произведении может проявлять себя буквально, как предопределённость ситуаций. Начало процессуальной формы (время) связано с тонической функцией (действие), представителем которой является аккорд на I ступени (место). Иногда пребывание на I ступени растягивается по времени (тонический органный пункт) и включает субдоминантовые и даже доминантовые аккорды. Начало с I_6 характерно для вторых предложений или побочных партий (см., например, сонаты Вольфганга Амадея Моцарта

роту в партии гобоя, ведущего основную мелодию. Превращение трезвучий *fis moll* и *a moll*, которыми начинаются средние разделы в пьесе Чайковского *На тройке* из цикла *Времена года*, в аккорды II ступени тональностей *E dur* и *G dur* обусловлено последующим появлением доминант этих тональностей. Тональная краска преобладает в восприятии этих трезвучий, благодаря прежде всего их начальному положению в целом произведении или его разделе, вследствие чего они превращаются в *ложные* тоники. Аналогичная ситуация может происходить и в моментах, завершающих построение, как это имеет место, например, в пьесе *Думка* Чайковского: остановками на V минорной ступени, а затем на натуральном VII_6 мгновенно всплывают краски тональностей *g moll* и *B dur*. В обоих случаях появление трезвучия образует единство с формой. Контекст серединного каданса (*Думка*) наоборот, оказывается способным *погасить* тональную краску *G dur* доминантовой функцией, однозначно выявленной после субдоминанты.

⁶ Его *примой* оказывается VI ступень (*Тристан-аккорд* Вагнера), IV ступень (рахманиновский аккорд и аккорд из вступления увертюры Чайковского *Ромео и Джульетта*), I ступень (в балете Чайковского *Щелкунчик*, в фрагменте перед эпизодом роста ёлки, или в мелодическом обороте начала *Серенады* из цикла *Песни и пляски смерти* Модеста Мусоргского) и IV# ступень (*Ave Maria* Франца Шуберта и тема побочной партии Шестой симфонии Чайковского). Позднее он, так же как и малый минорный, может становиться тоникой.

К. 310 и К. 545). В то же время начало произведения с тонического секстаккорда, как, например, в Прелюдии Фридерика Шопена *e moll*, указывает на смену стиля. Кадансовая ситуация по своему месту *привязана* к V ступени (К, D – на V, а S – на IV или VI). На этой основе формируется линия баса (как, например, в известном Менуэте *d moll* Баха, *BWV Anhang 132*), норматив которого оседает в памяти и сохраняет узнаваемость даже в случае, когда эта линия попадает в верхний голос (тема финала Четвёртой симфонии Иоганнеса Брамса).

Прогноз масштаба музыкальных построений, опирающийся на единство места, времени и действия, связан с ожиданием каданса в определённой точке временного ряда. Он может происходить с опорой кратковременной (оперативной) памяти на материал предыдущего, уже знакомого звучания, что характерно для восприятия нами репризных разделов. Он же может опираться на хранящиеся в долговременной памяти стереотипы отношений в функциональной триаде. Остановимся на некоторых из них. В вопросно-ответной структуре T–D–D–T временной масштаб ответа соответствует вопросу (Моцарт, Фантазия *d moll*; Людвиг ван Бетховен, Соната № 17 ор. 31 № 2, финал; и т. д.). Любая остановка на доминанте всегда приводит к отсроченному, к *дистантному* – её разрешению⁷. Вопросно-ответная структура действует на разных масштабных уровнях: 1) срединный половинный (неполный) каданс в периоде (доминанта на V ступени обычно в чётном такте) – ответ в конце второго предложения; 2) остановка на доминанте (на V ступени побочной или основной тональности) перед побочной партией – ответ в конце экспозиции; 3) конец экспозиции в тональности доминанты – задан вопрос глобального масштаба, ответ на который будет только к концу всей формы; 4) доминантовый органнй пункт перед репризой – символ поворота обратно, возвращение, ответ имеет не точечную, а пространную форму, по масштабу равную репризе. В репризе узнаётся основная тональность, срабатывает *память на абсолютную высоту*.

Длительность времени от момента остановки на доминанте до *предслышания* момента её разрешения в определённой точке времени (заключительном кадансе) вплоть до очень больших промежутков создаёт условия для сохранения слушательского внимания, то есть для возникновения крупной музыкальной формы. Прогноз музыкальной формы при её восприятии, предполагающий некую *заданность* в её развёрты-

⁷ Поэтому начало ответного построения может быть и с S, как, например, в теме главной партии первой части Симфонии Йозефа Гайдна № 103, *Es dur*.

вании, иногда нарушается непредвиденными — *непредслышанными* — ситуациями. Неожиданное появление далёких по тональности, тематизму, структуре и фактурному оформлению элементов может прерывать сравнительно инерционное течение формы. Для характеристики обозначенных ситуаций в музыковедении существуют отдельные термины, одна из функций которых — дать в понятии точный образ происходящих явлений. Так, например, *сдвиг* или *прорыв* в побочной партии, появляющийся незадолго до каданса и расширяющий масштабы раздела, становится одним из условий драматургии сонатной формы.

Одним из ярких музыковедческих понятий, имеющих отношение к обозначению описанных ситуаций, является термин *вторгающийся*. В обиходном значении *вторжение* — это внезапное появление чего-то инопородного, разрушающего инерцию устоявшихся отношений. Рассуждая чисто теоретически, отметим, что в музыке вторгающийся элемент может выступить в двух ролях: а) он может разрушить каданс — тогда форма идёт на расширение; б) он может разрушить предполагаемое течение раздела, завершив его раньше времени, тогда форма идёт на сокращение. Ситуация, когда конец предыдущего и начало последующего построения совпадают во времени, традиционно определяется как *вторгающийся каданс*. Данное понятие оказывается в ряду таких видов каданса, как *серединный*, *заключительный* и *дополнительный*. В музыкальных примерах, которыми иллюстрируются рассматриваемое понятие, обычно имеет место *заключительный* каданс, в котором аккорд, следующий за кадансовой доминантой, большей частью оказывается консонансом и становится начальной тоникой последующего раздела.

На проецируемый заключительным кадансом момент завершения (на время ожидаемой тоники) *накладывается* начало нового раздела, что действительно соотносимо с характеристикой *вторгающийся*... Весь вопрос только в том, *что* и *куда* вторгается, что и чем разрушается. При завершении заключительного каданса ожидаемой тоникой сам каданс не является *пострадавшим* и воспринимается состоявшимся, как, например, это имеет место на грани вступления и главной партии в Восьмой (*Патетической*) фортепианной сонате Бетховена. Смена ладового наклонения с минора на мажор в кадансах музыки барокко не воспринимается как их нарушение и не требует продолжения⁸. Обратная смена

⁸ В финале же Четвёртой симфонии Брамса с его началом с аккорда *a moll* (IV_6 по отношению к *e moll*) подмена ладового наклонения тоники, завершающей тему Пассакалии, с *e moll* на *E dur* наделяет этот аккорд дополнительной

воспринимается как прерванный каданс и требует продолжения (как это имеет место, например, в известном *Largo appassionato* из Второй фортепианной сонаты Бетховена). То же происходит и при замене заключительной тоники в кадансе VI ступенью (в т. ч. и низкой). В этих случаях каданс теряет свою целостность, естественное течение предыдущего раздела, ведущее к его завершению, прерывается появлением нового н а ч а л а . Аналогичные явления часто имеют место в обычном разговоре, когда речь говорящего перебивается речью другого участника, не дающего первому завершить высказывание. В этих ситуациях характеристика *вторгающийся* по всей вероятности должна относиться отнюдь не к кадансу. Случаи непредвиденного, неожиданного начала нового раздела в прогнозируемой конечной временной точке каданса правильнее обозначить понятием *вторгающийся раздел*, которое в большей степени соответствует художественно-выразительной значимости характеризуемой ситуации. Вторгающийся раздел может появиться когда угодно, не обязательно в кадансе. Его появление всегда динамизирует форму, становится ярким моментом драматургии, а отражающее его адекватное понятие настраивает исполнителя на соответствующую интерпретацию.

Что же касается понятия *вторгающийся каданс*, то оно тоже может иметь право на существование, но лишь при условии, что будет определена его суть и обнаружены соответствующие явления в музыке. Если понятие *вторгающийся раздел* символизирует разрушение заключительного каданса, когда музыкальная форма не может завершиться и, соответственно, расширяется, то понятие *вторгающийся каданс* должно прерывать ожидаемое (т. е. инерционное) течение формы и стать фактором её сужения, сокращения. Кратко рассмотрим обозначенные явления на примере музыки одного жанра и одного композитора.

Моцарт, Фантазия *c moll* (К. 396). Сопряжение заключительного раздела с предыдущим: S—K—D (15-й такт от начала репризного раздела). Стереотип квадратности заставляет ожидать тонику (минорную) в 16-м такте. Но заключительный каданс оказывается неполным (половинным). Препятствием к его завершению становится н а ч а л о нового раздела в *C dur*. Оно попадает на время заключительной тоники (16-й такт), но таковой не является, так как трезвучие даётся в положении терции, не связанной голосоведением с предыдущей доминантой, чем разрушается стереотип музыкальной формы.

доминантовой функцией по отношению к началу. Это становится фактором прогноза на появление следующего раздела.

Моцарт, Фантазия *d moll* (К. 397). Сопряжение заключительного раздела с предыдущим (репризным проведением 1-го тематического материала) отражает экспозиционную ситуацию, где после срединного каданса на доминанте *d moll* (8-й такт) вместо ожидаемого повтора во втором предложении начинается новый раздел с новой тоники *a moll*. В репризном проведении темы $K_{6/4}$ –D занимают 10-й такт от начала раздела. Стереотип квадратности (остановка в чётном такте) способствует восприятию каданса как срединного также с ожидаемым повтором. Но вместо него – новый раздел в *D dur*, тоника которого даётся в положении квинтового тона и осознаётся как *начальная*, не зависящая от предыдущего материала. В обоих случаях (экспозиционном и репризном) начало нового раздела, попадающее на время второго предложения, оказывается фактором разрушения стереотипа формы.

Моцарт, Фантазия К. 475⁹. Первый и последний из её шести разделов образуют единство по тональным и тематическим показателям, в силу чего последний раздел фактически представляет собой репризу¹⁰. Появлению репризного раздела предшествует подводящий органичный пункт на доминанте¹¹. Восприятие репризы естественно происходит на фоне сравнения с экспозиционным разделом. После проведения первой темы дальнейшее звучание настраивает слушателя на аналогичную начальному разделу длящуюся развернутую кантилену, в которой нисходящее движение мелодии широкого дыхания охватывает разные регистры. Но совершенно неожиданное появление кадансового квартсекстаккорда главной тональности *c moll* буквально ломает и музыкальную ткань, и музыкальную форму. Развитие внезапно останавливается неподвижным завершением полным совершенным кадансом на тонике *c moll*. Следующее за ним множество кадансовых всплесков в *c moll* на мате-

⁹ Отсутствие ключевых знаков указывает на тональность *C dur*, тем не менее, её основной тональностью становится *c moll*, выявляемый через знаки при нотах.

¹⁰ Интонационный строй основной темы перекликается с гайдновской темой II части (*c moll*) Симфонии № 103, *Es dur* (*c–es–fis*, но без квартовой затактовой интонации) и баховской темой из фуги *g moll*, причём *мотив креста* оказывается точно вписанным в тему, только с тональным изменением (*g–as–c–h*).

¹¹ С мотивами, звучащими в этом построении, в дальнейшем будут перекликаться мотивы из 23 фортепианной сонаты (*Апассионаты*) Бетховена (нисходящая мелодическая интонация VI–V и восходящая интонация доминантовой терции).

риале из шести 32-х формально представляют собой дополнительные кадансы, а реально это тщетная попытка к продолжению, к удержанию формы. Но последняя фактически уже прекратила своё существование. Течение музыкальной формы оказалось разрушенным *вторгающимся кадансом*. Вместо 25-ти тактов изложения материала в экспозиционном разделе масштаб репризы оказывается сокращённым до 17-ти тактов, причём собственно развитие прекратилось на сильной доле 8-го такта (стереотип квадратности). Предвестником катастрофической ситуации разрушения служит пропуск второго звена из проведения основной темы. Как будто из сооружения оказался вынутым один кирпичик, вследствие чего оно неожиданно рухнуло¹². Таким образом, последняя из трёх фантазий композитора основана на кардинально иной концепции по сравнению с предыдущими¹³.

Проявление закона единства места, времени и действия в музыке на разных уровнях (что уже отражено известной асафьевской формулой $i-m-t$), как символ стабильности, устойчивости, создаёт прогноз — предслышание, предвосхищение в какой-то степени инерционного течения музыкальной формы. Его нарушение, создающее стимул к тем или иным преобразованиям в оформлении звукового потока, непосредственно связано с возможностью привлечь и *держат* внимание слушателя. Понятия *вторгающийся раздел* (неожиданное новое начало) и *вторгающийся каданс* (неожиданное завершение) образуют диалектическую пару, отражающую нарушение единства места, времени и действия на одном уровне, и утверждающее его же на другом. По отношению к музыкальной форме они обозначают явления противоположной направленности.

¹² Предвестником вторжения могут стать незначительные изменения, которые, тем не менее, не должны ускользнуть от исполнителя и слушателя. Так, например, во втором предложении темы из побочной партии *Апассионаты* Бетховена предвестником становится остановка триольного движения в сопровождении в момент появления I_6 . Элементом вторжения является смена ладового наклонения на одноимённый минор, начиная с трезвучия IV ступени. Следствием вторжения оказывается резкое *замедление* ритма смены гармонии, приводящее к появлению нового раздела в одноимённом миноре.

¹³ После создания этой фантазии (1785 г.) Моцарту было суждено прожить ещё шесть лет. Удивительная аналогия между событиями этой фантазии и жизни композитора, оборвавшейся так же внезапно, может иметь чисто случайный характер. Но вместе с тем не исключена возможность либо предчувствия, либо неосознанного программирования.

Адекватно характеризуя событийный смысл звучания, данная пара понятий оказывается ближе к содержательной стороне музыки, напрямую выходя на формирование чувства формы. Каждый момент её настоящего часто обусловлен прошлым и проецирует будущее. Чувство формы находится в русле таких способностей и умений музыканта, как ритмическое и ладовое чувство, и управляет его поведением в процессе исполнения произведения, программируя соответствующие действия для придания каждому моменту звучания необходимую выразительность.

About The Unity of Time, Place and Action in Music

Nina Berger

Summary

Feeling of musical form is undoubtedly significant for a performer. One of its most important basic components is relying on the law of space, time and action triunity, well-known in art criticism (space is usually interpreted as place in narrower meaning). When we deal with aesthetics and science of artistic creation, this law is commonly illustrated by examples from dramatic art or painting, including their comparison. Consideration of this unity in respect to music has rather relative character. It may well be so that one of its reasons is connected with using the notion of a space to musical phenomena. Space is a category which has become a musicological term rather recently as compared with formulating the law itself by *Nicolas Boileau-Despreaux* and moreover its prerequisites in Aristotle's statements.

Music has been traditionally interpreted as purely temporal art and according to arts classification was included in the same class with literature as having similar features; that's why applying the category of space to music was metaphorical. This article will shortly consider only some displays of the unity which, in the author's opinion, are the kind of problematic.

Display of place-time-action unity law in music at various levels (this is depicted in Boris Asafiev's formula *i-m-t*) as a symbol of stability and establishment creates a forecast – forehearing – of a musical form flow, to some extent inertial. Its disturbance, by this or that way giving stimulus to transformations in decoration of sound torrent, is straightly related with opportunity to draw and keep listener's attention. The notions *intruding section* (a sudden new beginning) and *intruding cadence* (unexpected completion) form a dialectic couple, depicting breach of place-time-action unity at one

level and establishing it at another one. In respect of musical form they mean phenomena of opposite direction. Adequately characterizing eventful sense of sounding, this couple of notions finds itself closer to substantive side of music, in a straight way favoring education of feeling form. Every moment of it present is often stipulated by past and projects future. Feeling of form is in the course of such musician's abilities and skills, as rhythmical and tonality feelings; it controls his behavior in the process of performing composition and programs proper actions for giving every moment of sounding necessary expressiveness.

Литература

- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: J. B. C. Ballard
- Zarlino, Gioseffo (1558). *Le istitutioni harmoniche*, 1–4. Venetia: Zarlino
- Аристотель (2000). *Риторика. Поэтика*. Перевод О. Цыбенко и В. Аппельрота. Москва: Лабиринт
- Бергер, Н. (2010). *Мелодия: пространственные параметры*. Монография. Санкт-Петербург: Композитор
- Бергер, Н. (2011). Мелодия: возможны ли стереотипы? *Музыка и время* 7: 38–43
- Буало, Н. (1957). *Поэтическое искусство*. Перевод Э. Линецкой. Москва: Художественная литература
- Должанский, А. (1973). *Избранные статьи*. Ленинград: Музыка
- Люблинский, А. (1972). *Теория и практика аккомпанемента*. Ленинград: Музыка
- Онеггер, А. (1985). *О музыкальном искусстве*. Ленинград: Музыка
- Тюлин, Ю. (1966). *Учение о гармонии*. Москва: Музыка

Džima Samsona ieguldījums žanra teorijā

Mag. art. Ilona Būdeniece

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Žanra teorijas pirmie iedīgļi Rietumu muzikoloģijā veidojušies jau pirms vairākiem gadsimtiem. Starp pirmajiem autoriem, kuri savos traktātos minējuši mūzikas žanra jēdzienu, atzīmējams vācu komponists, rakstnieks, kā arī ievērojams 18. gadsimta mūzikas teorētiķis Johans Matezons (1681–1764). Viņa nozīmīgajā darbā *Der vollkommene Capellmeister (Perfektais kapelmeistars*¹, 1739) iekļauta nodaļa, kas veltīta melodijas žanru raksturojumam – *Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen (Par melodiju žanriem un to īpašajām pazīmēm)* (citēts pēc: Matheson 1995: 210–234). Faktiski ar žanra jēdzienu te apzīmēti dažādi melodiju tipi. Matezona pētījums ir viens no pirmajiem mēģinājumiem lietot šo jēdzienu teorētiskā rakursā, skaidrot to saiknē ar attiecīgajā laikmetā dominējošo izpratni. Autors piedāvā tālaika mūzikā eksistējošo žanru sistemātisku pārskatu, īsumā raksturojot katru no tiem, t. i., izceļot katra žanra individuālās iezīmes.

Būtiska loma mūzikas žanra skaidrošanā ir arī vācu muzikologam Frīdriham Blūmem (1893–1975), kurš pārstāv jau 20. gadsimta muzikoloģiju. Viņš uzskata, ka žanra jēdziens nav vēsturiska kategorija un mūzikas zinātnieku darbos ienācis samērā nesen. Šāda jēdziena parādīšanos pētnieks skaidro ar nepieciešamību atrast vienotu apzīmējumu dažādiem mūzikas veidiem, kas formas un stila ziņā būtiski neatšķiras. Par ž a n r i e m parasti dēvē tādus skaņdarbu veidus, kas izkristalizējušies, balstoties uz kāda noteikta skaņdarba tipa biežu atkārtojumu; tas, attiecīgi, saistīts vai nu ar noteiktu teksta veidu, vai noteiktu atskaņotājsastāvu un atskaņošanas praksi, vai arī vienkārši noteiktiem funkcionēšanas apstākļiem (Blume 1963: 497).

Blūme piedāvā arī vispārēju vēsturisku pārskatu par žanriem, secīgi ejot cauri visiem laikmetiem un stiliem no Eiropas mūzikas pirmsākumiem līdz pat 19. gadsimtam.

Īpašs uzplaukums žanra teorijas attīstībā Rietumeiropā un ASV vērojams pagājušā gadsimta beigu posmā, precīzāk, 80. gadu otrajā pusē un 90. gadu

¹ *Der vollkommene Capellmeister (1739)* – enciklopēdisks izdevums; Matezons tajā izklāstījis teorētiskās, praktiskās un estētiskās nostādnes, kuras nepieciešamas labi apmācītam tālaika kapelmeistaram.

sākumā. Nozīmīgu ieguldījumu šajā jomā devuši vairāki dažādu valstu mūzikas pētnieki, tostarp ievērojamais vācu muzikologs Karls Dālhauzs (Dahlhaus 1987), itāļu muzikologs Franko Fabri (Fabri 1982), angļu mūzikas pētnieki Roberts Paskāls (Pascall 1989) un Roberts Semjuels (Samuels 1995), mūzikas teorētiķis no ASV Džefrijs Kalbergs (Kallberg 1988), kā arī angļu mūzikas zinātnieks, profesors un mūzikas kritiķis Džims Samsons (Samson 1989, 1992, 2001), kura piedāvātā žanra izpratne arī būs šī raksta uzmanības centrā.

Džims Samsons starptautiski ir pazīstams kā viens no ievērojamākajiem Friderika Šopēna mūzikas pētniekiem. Viņš ierindojams starp nedaudzajiem autoriem Rietumu muzikoloģijā, kuri savos darbos pievērsušies mūzikas žanra problēmas analīzei. Samsona publikāciju vidū minams raksts *Chopin and Genre (Šopēns un žanrs)* 1989. gada oktobrī izdotajā periodikas krājumā *Music Analysis (Mūzikas analīze)*, kā arī grāmata *Chopin: The Four Ballades (Šopēns: četras balādes)*, 1992), kurā atsevišķa nodaļa veltīta tieši žanram. Kaut arī abās publikācijās uzmanības centrā ir konkrēta komponista daiļrade, Samsons dažādus žanra aspektus izgaismo plašākā kontekstā, skaidrojot ne tikai žanra izpausmes Šopēna mūzikā, bet sniedzot arī vispārēju ieskatu žanra teorijas attīstībā. Pētnieks veidojis arī šķirkli par žanru respektablajai mūzikas enciklopēdijai *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, konspēktīvi atspoguļojot galvenās tendences žanra teorijas izpratnē Rietumu muzikoloģijā (Samson 2001).

Iepazīstoties ar trim iepriekšminētajām Samsona publikācijām, jāsecina, ka autora piedāvātā žanra jēdziena izpratne, viņa viedoklis par mūzikas žanra koncepcijas attīstības galvenajām tendencēm un nozīmīgākajiem pētniekiem – šīs jomas pārzinātājiem – laika gaitā nav mainījies: tas ir stabils, pārliecinošs un konsekvents. Raksta turpinājumā iztirzātas, autore ieskatā, visbūtiskākās Samsona atziņas.

Jau pirmajā publikācijā, 1989. gadā, Samsons salīdzina žanru ar stila normām un formas modeļiem, paužot pārliecību, ka visas trīs parādības ir abstrakcijas – *ideālie tipi*. Kā skaidro pētnieks, *tās ir abstrakcijas, kuru pamatprincipi izriet no konkrētiem skaņdarbiem* (Samson 1989: 213). Visas trīs balstītas uz atkārtotības principa, *apkopojot pagātnes atkārtojumus un rosinot, stimulējot nākotnes atkārtojumus* (Samson 1989: 213). Līdz ar to autors ir pārliecināts, ka visas trīs parādības – žanrs, forma un stils – ir nozīmīgas kā komunikācijas līdzekļi.

Tomēr līdz žanra kā jēdziena definīcijai autors nonāk tikai pēdējā rakstā, kurš publicēts enciklopēdijā *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). Viņa piedāvātā definīcija ir ļoti lakoniska, proti, *žanrs ir klase*,

tips vai kategorija, kuru apstiprina vispārpieņemtas tradīcijas (Samson 2001: 657).

Autors nodala divus žanra izpratnes modeļus. Plašā izpratnē žanra koncepts, salīdzinot ar stilu un formu, ir vairāk pakļauts dažādām ietekmēm, ne tik stingrs un stabils, jo to iespaido arī sociālais faktors. Šādā termina izpratnē atkarījamie elementi – t. s. žanra pazīmes, kas nosaka žanru, – attīstās ārpus mūzikas materiāla, respektīvi, sociālajā sfērā. Līdz ar to žanra definīcija ir atkarīga no konteksta, funkcijas un sabiedrības akcepta, attieksmes un vērtējuma, nevis tikai no formāliem un tehniskiem normatīviem. Samsons uzskata, ka tieši agrīnā 19. gadsimta klaviermūzika ir vērtīgs un piemērots materiāls, uz kura bāzes skaidrot ar žanra izpratni saistītos jautājumus. Tās ietvaros jauni izteiksmes veidi un paņēmieni centās atbrīvoties no vecā, jo komponisti aktīvi reaģēja uz straujajām izmaiņām mūzikas dzīves attīstībā. Impulsi, kas veidoja 19. gadsimta klaviermūzikas repertuāru, bija ļoti dažādi – sākot no specifiskām publikas gaumes prasībām un beidzot ar vokālās mūzikas un laikmetīgās literatūras ietekmi. Ja jēdzienu *žanrs* saprot plašā nozīmē, tad iespējams uztvert šo repertuāru kā vienību, kura skaidri pretstatīta klasicisma pamatam. Kā citu piemēru autors min laikmetīgo rokmūziku (Samson 2001: 657).

Žanra šaurāka izpratne, pēc Samsona domām, ir daudz ierastāka un nosaka žanru kā paša mūzikas materiāla sakārtošanas, stabilizēšanas un apstiprināšanas veidu (*liriskam klavierdarbam ir savi žanri, tāpat kā rokmūzikai*) (Samson 2001: 657). Tas nozīmē, ka skaņdarbi tiek nodalīti no to radīšanas un uztveres nosacījumiem. Šajā gadījumā žanra izpratne un definēšana saistīta tikai ar paša mūzikas materiāla īpatnībām, tā veidošanu, organizēšanu, strukturēšanu (gan mūzikas valodas, gan skaņdarba formas līmenī). Samsons atzīmē, ka šāds skaidrojums daudzējādā ziņā atbilst Gvido Ādlera (*Adler*) paustajai žanra izpratnei, lai gan arī šeit atkarījamās vienības varētu atrasties ārpus *pašām notīm*, ietverot arī instrumentāriju un atskaņojuma vietu. Formas arhetipi un stilistiskie modeļi ir būtiski žanra aspekti un var būt tā komponenti, bet nekādā ziņā nav ekvivalenti tam, respektīvi, tikai forma un stils nevar prezentēt žanru. Samsons, raksturojot žanra būtību, secina, ka *žanrs, kurš eksistē nozīmes stabilitātei, kontrolei un pabeigtībai, var teikt, ir pretrunā savdabīgajai daudzveidībai un evolūcijas tendencēm, kas raksturīgas gan formai, gan stilam* (Samson 2001: 657–658).

Angļu muzikologs mūzikas žanra teorijas izveidi un attīstību skata ciešā sazobē ar žanra teoriju literatūrā; respektīvi, mūzikas žanra izpratne un teorija tiek balstīta uz literārā žanra koncepciju. Samsons atsaucas, piemēram, uz angļu literatūrzinātnieces, profesores Heteres Dubrovvas (*Dubrow*) paustajām

idejām par žanru kā literāru parādību. Īpaši autors izceļ Dubrovas atziņu, ka žanrs drīzāk uztverams kā līgums, vienošanās starp autoru un lasītāju, kā līgums, ko var arī tišuprāt lauzt. Šajā ziņā Samsons saskata ļoti tiešas paralēles ar žanru mūzikā: proti, arī mūzikā žanrs ir savveida līgums starp komponistu un klausītāju (Samson 1992: 70).

Tāpat Samsons atsaucas uz krievu formālās skolas pārstāvju – kritiķu Viktora Šklovskā (*Шкловский/Shklovsky*), Juriņa Tiņanova (*Тинянов/Tinyanov*) un Borisa Tomaševskā (*Томашевский/Tomashevsky*) – izstrādāto žanra koncepciju literatūrteorijā. Viņaprāt, tieši šo autoru skatījums ir vispārliciecināmais, jo sniedz atbildi uz fundamentālu jautājumu: kā žanri ir radušies un kāpēc? Galvenais formālistu koncepcijas princips, kā deklarējis Šklovskis, ir *cīņa un pēctecība* (Samson 1992: 69), respektīvi, dialektisks process mākslas ietvaros, kur dominējošā sistēma nonāk konfliktā ar koeksistējošām, sākotnēji mazāk nozīmīgām tendencēm. Konflikta rezultātā šis savulaik otršķirīgās parādības gūst virsroku pār vadošo sistēmu. Žanra evolūcija ir cieši saistīta ar minēto procesu – jauni žanri rodas, akumulējot sākotnēji otršķirīgus mākslas darbu modeļus; pamazām tie, attiecīgi, iegūst dominējošo lomu un izkonkurē galveno sistēmu.

Visos žanram veltītajos pētījumos autors īpaši akcentē skaņdarba nosaukuma nozīmīgo lomu. No vienas puses, tas ietekmē un savā ziņā pat veido mūsu reakciju, *atbildi* uz skaņdarba formas un stila saturu; no otras puses, autors ir pārliecināts, ka nosaukums viens pats nenosaka žanru. Tomēr Samsons uzsver, ka bez nosaukuma būtu grūti noteikt žanrisko piederību pat atsevišķām Šopēna noktirnēm (Samson 1989: 217), un autoram var tikai piekrist, jo vienāda nosaukuma skaņdarbu mūzikas materiāla īpatnības var būt ļoti atšķirīgas un atbilst dažādiem žanriem.

Analizējot 19. gadsimta pirmās puses klaviermūziku, autors izceļ žanrisko apzīmējumu īpašo pārpilnību un daudzveidību. Samsons secina, ka tie bieži lietoti nejausi, pavirši un pat nevietā, turklāt dažkārt tos iniciējis nevis pats komponists, bet gan izdevējs. Tieši tāpat arī noteiktu formas un stila elementu sistēma pati par sevi vēl neveido atbilstošu pamatu žanru noteikšanai un diferencēšanai. Tā ir mijiedarbe starp nosaukumu un saturu, kas rada un nosaka žanra nozīmi (Samson 1992: 70). Šajā mijiedarbē saturs nenoliedzami var arī sagraut nosaukuma rosinātās asociācijas un gaidas, lai gan tas iespējams tikai tad, ja klausītāju uztverē izveidojusies pietiekama saikne starp nosaukumu un saturu. Turklāt jāpiebilst, ka šis princips darbojas dažādos žanra līmeņos. Tādu klasisku un fundamentālu žanru nosaukumi kā simfonija, sonāte, koncerts vai stīgu kvartets saistīti ar noteiktām satura un mūzikas iezīmēm; respektīvi, pastāv nosaukuma un

satura/formas atbilstība, kas savukārt ļauj bez grūtībām spriest par attiecīgo žanru atbilstību saturam konkrētā situācijā vai arī kādām daļējām atkāpēm, nobīdēm, novirzēm. Tāpat šis princips lieliski darbojas vienkāršo žanru līmenī (deja, maršs, arī prelūdija, noktirne, skerco u. tml.).

Piemēram, Šopēns, Samsona ieskatā, nav izraudzījis žanru nosaukumus patvaļīgi (uz labu laimi) un nav arī lietojis tos brīvi savā brieduma perioda mūzikā. Tiem bija specifiska (lai gan ne obligāti vispārpieņemta) nozīme, kas balstījās uz atbilstību tai vai citai izmantojuma sfērai. Cenšoties skaidrot Šopēna pieeju nosaukumu žanriskajam aspektam, Samsons piedāvā piecas kategorijas:

- 1) tradicionāli nosaukumi, kas izmantoti tradicionālā veidā – sonāte;
- 2) tradicionāli nosaukumi, kas izmantoti tradicionālā veidā, bet jaunā statusā – etīde;
- 3) tradicionāli nosaukumi, kas izmantoti jaunā veidā – skerco, prelūdija un trīs galvenie deju žanri (valsis, mazurka, polonēze – I. B.);
- 4) tradicionāli nosaukumi, kas skaidri (nepārprotami) izmantoti pirmoreiz – noktirne² un ekspromts³;
- 5) jauni nosaukumi – balāde (Samson 1989: 216).

Nosaukumu blakusnozīmes (respektīvi, neviennozīmība), kas sastopamas daudzveidīgajā 19. gadsimta pirmās puses klaviermūzikas repertuārā, bieži vien atbalso pazīstamas tēmas, ietver saikni ar citām muzikālām vai pat ārpusmuzikālām parādībām. Te jāmin, piemēram, improvizācija prelūdiņā, ekspromtā vai fantāzijā, vokālās mūzikas transkripcija un imitācijas noktirnē, kā arī literatūras ietekme balādē.

Šopēna iecere bija piešķirt žanrisku *autoritāti* klavieru repertuārā negaidīti ienākušajām jaunajām parādībām; viņa daiļradē izkristalizējās jau eksistējošu nosaukumu nozīme, transformējās citu nosaukumu nozīme un tika izgudroti jauni nosaukumi. Katrā no šiem modeļiem ir noteikta atbilstības pakāpe starp skaņdarba nosaukumu un tā formas un stila iezīmēm.

Analizējot Šopēna ekspromtus klavierēm, Samsons atzīst, ka komponists *vērtēja žanru kā saskaņas, stabilitātes un noslēgtības spēku, kā tuneli,*

² Te gan jāatgādina, ka par romantiskās noktirnes žanra pamatlicēju tiek uzskatīts īru pianists un komponists Džons Filds (*Field*, 1782–1837). Līdz ar to šis aspekts Samsona piedāvātajā nosaukumu koncepcijā ir diskutabls un neskaidrs.

³ Arī ekspromta žanru klaviermūzikā tomēr aizsācis cits komponists. Kā zināms, pirmo ievērojamo klavieru ekspromtu autors ir austriešu skaņradis Francis Šūberts – viņš pievērsies šim žanram jau 1827. gadā, savukārt Šopēns pirmo ekspromtu komponē tikai 1837. gadā.

caur kuru skaņdarbs var tiekties pēc galīgās jēgas. Žanrs šajā ziņā ir viens no spēcīgākajiem kodiem, kas vieno autoru un viņa publiku (Samson 1989: 223).

Tādējādi jāsecina, ka Samsons savos pētījumos atspoguļo žanra teorijas pamatus, kā arī rūpīgi un detalizēti raksturo žanra savdabīgu lietojumu viena komponista – Šopēna – daiļrades ietvaros.

Jim Samson's Conception of the Genre

Ilona Būdeniece

Summary

The first germs of the genre theory in the Western musicology were formed a few centuries ago. One of the first authors, who mentioned the term *musical genre* in his tractates, devoted to different kinds of theoretical aspects relating to music, is a German composer, writer as well as distinguished music theorist of the 18th century Johann Mattheson (1681–1764)⁴. Similarly, a significant contribution to the explanation of the musical genre was made by the German musicologist Friedrich Blume (1893–1975), who represents already 20th century musicology. In his work *Syntagma Musicologicum* (1963) Blume offered an overall survey of musical genres, starting from the first examples of European academic music and moving through all the periods of musical history till the music culture of the 19th century.

A particular flourishing in the development of the theory of the musical genre was observed in the second half of the previous century, in the 80s and 90s. A significant contribution to the development of the musical genre theory was given by several music researchers of different countries, among them, the remarkable German musicologist Carl Dahlhaus, the Italian musicologist Franco Fabbri, the English music researchers Robert Pascall and Robert Samuels, music theorist from USA Jeffrey Kallberg, as well as the English musicologist Jim Samson.

Jim Samson is an English musicologist, professor and music critic, who is known worldwide as one of the leading researchers of the music of the

⁴ There is a whole chapter (*Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen*) in his famous tractate *Der vollkommene Capellmeister* (*The Perfect Chapelmaster*, 1739) devoted to the characteristics of the genres of melodies (Matheson 1739: 210–234).

Polish composer Frédéric Chopin. He is one of the few authors in the Western musicology who have focused their attention to the study of the musical genre. There are three publications by Samson devoted to the problem of musical genre – the article *Chopin and Genre*, published in the periodical *Music Analysis* in 1989, as well as the book *Chopin: the Four Ballades* published in 1992 in which a whole chapter is devoted to the issue of musical genre. Despite the fact that the both mentioned publications are focused on the creative contribution of a particular composer, different aspects of the issue of musical genre are reflected in a broader context, giving general insight into the development of the theory of the musical genre. Researcher has also written material about genre for influential and respectable encyclopaedia of music *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) displaying the main tendencies in the development of the musical genre theory in Western musicology.

After detailed analyses of these publications by Samson it is possible to come to the conclusion that the main position of the author has not changed during the time he has been working on these researches. The main conclusions are following:

- Samson compares genre with the norms of style and models of forms. All three are based on repetition, *codifying past repetitions and inviting future repetitions* (Samson 1989: 213). According to Samson, all three phenomena – genre, form and style – are important as tools of communication.
- The definition of the genre is very laconic – *genre is a class, type or category, sanctioned by convention* (Samson 2001: 657).
- Samson speaks about two models of understanding the notion of the genre. Firstly, it is the broad understanding of the term of genre. In this case the genre is not so strong and stable phenomenon as style and form. This is due to the fact that there is a presence of the social element in the definition and determination of the genre. Secondly, a narrow understanding of the genre in Samson's opinion is more common and typical. In this case the determination and definition of the genre is related only to distinctions and qualities of the musical material itself.
- Author considers the development of the theory of musical genre in close connection with theory of genre in literature referring to the ideas of the English literature scholar and professor Heather Dubrow, as well as to the conception of genre in literature proposed by Russian formalists.
- Samson particularly emphasizes the very significant role of the titles of musical compositions. On the one hand, the title affects and even in

some way conditions our response to the formal and stylistic content, but, on the other hand, the author is convinced that the title alone does not create a genre. It is the interaction of title and content which creates and determines the meaning of the genre.

Literatūra

- Blume, Friedrich (1963). Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen. *Syntagma Musicologicum*. Gesammelte Reden und Schriften. Herausgegeben von Martin Ruhnke. Kassel, Basel, London, Paris, New York: Bärenreiter, 480–504
- Dahlhaus, Carl (1987). New Music and the problem of musical genre. *Schoenberg and the New Music*. Essays by Carl Dahlhaus. Translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 32–44
- Fabbri, Franco (1982). A theory of musical genres: Two applications. *Popular Music Perspectives*. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. Edited by David Horn and Philip Tagg. Göteborg & Exeter, 52–81
- Kallberg, Jeffrey (1988). The rhetoric of genre: Chopin's Nocturne in G minor. *19th Century Music* 113: Spring, 238–261
- Mattheson, Johann (1995). Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen. *Der Vollkommene Capellmeister*. 1739. Faksimile – Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. Kassel, Basel, London, Prag, New York: Bärenreiter
- Pascall, Robert (1989). Genre and the Finale of Brahms's Fourth Symphony. *Music Analysis* 8/3: October. Oxford: Basil Blackwell, 233–245
- Samuels, Robert (1995). *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press
- Samson, Jim (1989). Chopin and Genre. *Music Analysis* 8/3: October. Oxford: Basil Blackwell, 213–231
- Samson, Jim (1992). *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press
- Samson, Jim (2001). Genre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Volume 9. London: Macmillan Publishers Limited, 657–659

Džordža Rasela līdiskā hromatiskā koncepcija: tradīcija vai novitāte?

Dr. art. Ēvalds Daugulis
Daugavpils Universitātes profesors

20. gadsimta 50. gadu beigās džeza evolūcija bija vērsta uz arvien sarežģītāku harmoniju, melodiju un ritmu apguvi. No vienas puses, džezs tuvojās atonalitātei. No otras, daudzi izcili džeza mūziķi gāja citu ceļu: galveno uzmanību improvizējot viņi veltīja intonācijai, melodiskajai attīstībai, ritmam un tembram. Džeza mūzikas teorijā pakāpeniski ienāca termini *modālais džezs*, *modālā tehnika*, *modālā improvizācija*, radās dažādas amerikāņu teorētiķu modalitātes koncepcijas (Vincent 1951, Persichetti 1961, Piston 1962 u. c.), kas aptvēra gan akadēmisko, gan džeza mūziku. Īpaši jāuzsver, ka jēdziena *modalitāte* izpratne ASV un Eiropā atšķiras. Zināmā mērā to nosaka atsevišķu lielvalstu mūzikas zinātnes tradīcijas, savukārt Baltijas reģionā valdošos priekšstatus vēl ietekmē arī krievu muzikoloģiskā skola. Tāpēc jo lielāku interesi saista amerikāņu džeza mūziķa skats uz šo problēmu. No tā arī izriet mana raksta mērķis – iztīrīt modalitātes izpratni Džordža Rasela¹ (Russell 1953) līdiskajā hromatiskajā koncepcijā, analizēt tās pavērtās iespējas, kā arī džeza mūzikas improvizācijas tonālo un modālo organizāciju. Lai sasniegtu izvirzīto mērķi, raksturošu 20. gadsimta ASV zinātnieku atziņas, kas veltītas modalitātes evolūcijai, aplūkošu Rasela līdiskās hromatiskās koncepcijas tonālo organizāciju un meklēšu sakarības starp tonalitātes un modalitātes izpratni klasiskajā un džeza mūzikā.

Modalitāte ASV muzikologu skatījumā

20. gadsimta vidū ASV mūzikas zinātnieku aprindās visai aktuāla bija tonalitātes un modalitātes izpēte. Daudz jauna modalitātes izpratnē savulaik devuši Džons Vinsents² (Vincent 1951), Volters Pistons³ (Piston

¹ Džordžs Rasels (1923–2009) bija amerikāņu džeza pianists, komponists un teorētiķis.

² Džons Vinsents (1902–1977) radījis *diatonizētās hromatikas* un modu savstarpējās mijiedarbes teoriju.

³ Voltera Pistona (1894–1976) grāmata *Harmony* (*Harmonija*, 1962) jau īsi pēc izdošanas kļuva par populārāko harmonijas mācību grāmatu ASV. No šajā darbā

1962) u. c. autori. Dažā ziņā viņi balstījušies uz austrieša Heinriha Šenkera⁴ (Schenker 1925–1930) izstrādāto koncepciju.

Par unikālu ieguldījumu modālās teorijas attīstībā uzskatāms Džona Vinsenta darbs *The Diatonic Modes in Modern Music (Diatoniskie modi mūsdienu mūzikā, 1951)*. Savukārt Volters Pistons grāmatā *Harmony (Harmonija, 1962)* interesanti skaidro akordu funkcionālās attiecības. Viņš uzskata, ka jebkurā tonalitātē (*tonality*) var iebūvēt dažādusodus – dorisko, frīģisko, līdzisko utt., arī mākslīgosodus. *Gravitācijas centra vai tonikas klātbūtne ir vienīgais tonalitātes rekvizīts, turklāt tās skaņurindas sastāvs var bezgalīgi variēties* (Piston 1962: 242).

Īpatnēji ir Pistona uzskati par funkcionalitāti. *Katrai pakāpei, viņš raksta, ir sava loma tonalitātes shēmā jeb sava tonālā funkcija* (Piston 1962: 31). Izejot no tā, visas pakāpes tiek iedalītas divās kategorijās – *tonālās un modālās pakāpes*. *Tonika, dominante un subdominante ir tonālās pakāpes, jo tās ir tonalitātes balsts. Konkrētā tonalitātē šīs pakāpes abiem modiem ir vienādas. Par modālām pakāpēm savukārt sauc medianti un submedianti. To ietekme uz tonalitāti ir neliela, toties tās nosaka modu, jo mažorā un minorā ir atšķirīgas, un VII pakāpi attiecīgi absorbē subdominantes un dominantes harmonija* (Piston 1962: 31). Tādējādi termins *modalitāte* Pistona izpratnē praktiski ir identisks pazīstamajam jēdzienam *skaņkārtas skaņurinda*.

Interesanta ir arī Rodžera Sešnsa⁵ piedāvātā tonalitātes koncepcija, precīzāk, tonalitātes ārējās un iekšējās struktūras traktējums. Sešnss, tāpat kā Pistons, neierobežo tonalitāti ar tīriem modiem, bet piešķir lielu nozīmi to jauktām formām. Viņš ievieš jēdzienu *modālā alterācija*, iekļaujot tajā gan mažora, gan minora mijiedarbi (Sessions 1952). Šāda pieeja ir pilnībā pamatota, jo seno modu lietošana 19.–20. gadsimtā bieži vien attīstās tonālās sistēmas ietvaros.

aplūkotojām teorētiskajām problēmām pirmām kārtām uzmanību saista tonalitātes un modalitātes jēdzienu traktējums, kā arī akordu funkcionālo attiecību skaidrojums.

⁴ Heinrihs Šenkens (1868–1935) bija mūzikas teorētiķis, komponists, pianists, mūzikas kritiķis un mūzikas skolotājs. Izstrādājis īpašu harmoniskās analīzes metodi, ko mūsdienās dēvē par Šenkera analīzi (*Schenkerian analysis*).

⁵ Rodžers Sešnss (1896–1985) bija amerikāņu komponists, teorētiķis, mūzikas kritiķis un pedagogs. Viņa grāmata *Harmonic Practice (Praktiskā harmonija, 1952)* akcentē, ka nesaskaņas starp teoriju un praksi nebūt nav tikai 20. gadsimta fenomens, bet pastāvējušas arī agrāk. Pamatojot šo viedokli, autors salīdzina skatījumu uz vienām un tām pašām parādībām pagātnē un tagadnē (Sessions 1952). Sešnsam ir daudz oriģinālu ideju, bet arī pretrunu ar Pistonu (piem., praktiskās harmonijas jomā).

Vairākos aspektos nozīmīga ir amerikāņu komponista un muzikologa Ričarda Franko Goldmena⁶ koncepcija. Šis autors iztīrā tonalitātes problēmu un akordu attiecības. Viņš raksta: *Var konstatēt, ka jebkurai [skaņu]rindai ir divi fiksēti punkti – tonika un dominante, bet ārpus tiem ir lietojamas dažādas variablas pakāpes* (Goldman 1968: 245).

ASV izmantotajai terminoloģijai piemīt sava specifika modalitātes un tonalitātes diferenciācijā. Tās būtība labi izteikta Vinsenta Persiketi⁷ grāmatā *20th Century Harmony: Creative Aspects and Practice* (20. gadsimta harmonija: radošie aspekti un prakse, 1961): *Centrālā skaņa, uz kuru tiecas citas skaņas, nosaka tonalitāti, bet pārējo skaņu kārtojums ap centru rada modalitāti; modalitātei savukārt nav centra, bet tikai balsti – galvenais un vietējie* (Persichetti 1961: 170).

Šādi uzskati liecina par ASV mūzikas teorētiķu īpašu pozīciju, kas principiāli atšķiras no Eiropas tradīcijas. Mūsu mūzikas teorijā, kā zināms, valda uzskats, ka tonalitātes un modalitātes atšķirību nosaka nevis skaņurindas pakāpju skaits vai sastāvs, bet pakāpju balssvirze. ASV zinātniekiem raksturīgo pieeju atspoguļo arī Džordža Rasela koncepcija, kas, līdzīgi iepriekšminēto autoru izstrādātajām teorijām, turpmākajos gados iesakņojusies citu amerikāņu muzikologu darbos un mācību praksē.

Džordža Rasela koncepcijas novitāte

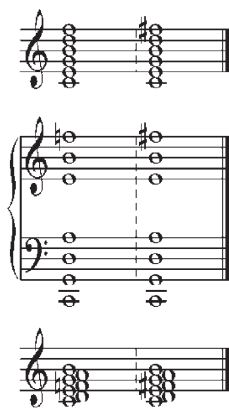
Rasela līdiskās hromatiskās koncepcijas (Russell 1953) pamatā ir īpaša skaņu organizācijas sistēma, kura sniedz improvizatoram vai teorētiķim zināšanas par viena mūzikas materiāla daudzveidīgajām skanējuma nokrāsām. Līdzīgi kā mākslinieks sajauc dažādas krāsas, arī improvizators mūzikā lieto tās vai citas skaņkārtas dažnedažādus variantus un intervālu motīvus. Koncepcija uzskatāma par īpašu skaņu izkārtojuma *filozofiju*, par sistēmu, ar kuras palīdzību improvizators attīstīs savu melodisko domāšanu, līdz ar to bagātinās improvizācijas izteiksmi, iepazīsies ar visu iespējamo akorda (vertikāle) un tonālā centra (horizontāle) hromatikas pasauli. Savukārt mūzikas teorētiķis veiksmīgāk spēs saprast džeza skaņdarba

⁶ Ričarda Franko Goldmena (1910–1980) nozīmīgākais ieguldījums harmonijas teorijā ir grāmata *Harmony in Western Music* (*Harmonija Rietumu mūzikā*; Goldman 1968).

⁷ Vinsents Persiketi (1915–1987) bija amerikāņu komponists, pianists, teorētiķis un pedagogs. Viņa skolnieki Filips Glāss (*Glass*), Maikls Džefrijs Šapiro (*Shapiro*), Kenets Fukss (*Fuchs*) u. c. ir ir atzīti mūziķi visā pasaulē.

tēlaini dramaturģisko ieceri, strukturālo un harmonisko attīstību. Jaunas atziņas atspoguļojas arī mūsu reģionā mazlietotos vai vispār nepazīstamos terminos, piemēram, *radniecīgie akordi*, *akorda ģimene*, *akorda radniecīgā skaņkārtā*, *vertikālā un horizontālā polimodalitāte*, *līdiskā un modālā tonika* u. tml. Tādējādi Džordžs Rasels ir pirmais mūzikas zinātnieks, kurš 20. gadsimta vidū integrēja džeza harmonijas un klasiskās harmonijas teoriju. Viņa paša ieskatā, koncepcija paredzēta jebkura mūzikas stila laikmetīgai improvizācijai – līdzīgi, kā Šenkera metode piemērota jebkura stila harmonijas likumību analīzei. Vai šādai nostādnei var piekrist?

Atbildot jāatzīst, ka Rasela tonālās organizācijas līdiskā hromatiskā koncepcija patiesi ir viena no labākajām ASV muzikologu radītajām harmonijas teorijām. Rodas jautājums, kāpēc Rasels izvēlējies līdisko skaņkārtu kā kodolu? Pats autors skaidro to šādi: veidojot dabisko skaņurindu augšup pa kvintām, nonākam līdz septītajai skaņai *fis*. Tātad tā ir IV⁺ pakāpe – līdiskās skaņkārtas pamats.



Vienlaikus šķiet, ka Rasels smēlies idejas arī Austrumu tautu, proti, indiešu mūzikas teorijā. Kā zināms, tās pamatā līdzās citām skaņkārtām ir arī septiņpakāpju līdiskā. Vienīgi, atšķirībā no Eiropas tradīcijas, indiešu mūzikā skaņkārtas iekļauj atvasinātās pakāpes, nonākot līdz oktāvas daļījumam 22 nevienādās daļās – *šrutos*. Šis faktors acīmredzot ietekmējis Rasela koncepcijas būtību un rosinājis viņu dažādot līdiskās skaņkārtas izteiksmi, aptverot arī tās variantus ar paaugstinātām un pazeminātām pakāpēm.

Skaņkārtas noteikšana. Radniecīgie akordi

Mūziķis bieži improvizē atbilstoši piedāvātajiem akordu burtu apzīmējumiem. Turpinājumā izskatīsim, kā burtu apzīmējums pārtop par norādi skaņkārtai, kurai vistrāpīgāk jāatspoguļo akorda skanējums. Šādas pārvērtības sauksim par *vertikālo polimodalitāti*. Līdz ar to melodiskās līnijas atvasināsim no izraudzītā akorda skaņkārtas skaņām. Atcerēsimies, ka katram akordam saskaņā ar Rasela koncepciju atbilst sava skaņkārtā.

Vispirms izskatīsim vertikālās polimodalitātes rašanās būtību. Meklēsim atbildi uz jautājumu: vai melodija var aptvert arī papildskaņas ārpus tā vai cita akorda? Kā veidojas *akorda skaņkārtā*? Kuras skaņkārtas kolorīts šādā gadījumā visprecīzāk atspoguļo izraudzīto akordu? Šo skaņkārtu arī sauksim par *akorda radniecīgo skaņkārtu*.

Vairākus vienas funkcijas disonējošus akordus Rasels apvieno *akordu ģimenēs* (piemēram, dominantseptakorda ģimenē ietilpst septakords, nonakords, undecimakords un terdecimakords). Akorda ģimenei ir kopēja skaņkārtā. Piemēram, akordam Es_7 (*es-g-b-des*) radniecīga ir *Des* līdiskā skaņkārtā. Lai atrastu attiecīgā akorda skaņkārtu, šī akorda pirmas skaņu pielīdzinām radniecīgās skaņkārtas II pakāpei. Līdz ar to skaņa *des* kļūst par jaunās skaņkārtas I pakāpi (lielā sekunda lejup no II pakāpes). Stingru likumu šajā koncepcijā nav. Rasela pieņēmums, kas ietver īpašu skatījumu uz akorda izklāstu skaņkārtā, ir pareizs un atbilstošs.

Savukārt akorda Cm_7 (*c-es-g-b*) pirmas skaņu pielīdzinām radniecīgās skaņkārtas VI pakāpei. Par līdisko toniku kļūst skaņa *es*, un kopumā veidojas *Es* līdiskā skaņkārtā (*es-f-g-a-b-c-d*).

Turpinājumā autors vedina meklēt līdisko toniku un atbilstošo skaņkārtu minora septakordam ar pazeminātu kvintu Gm_7^{-5} . Šajā gadījumā akorda pirmas skaņa *g* kļūst par līdiskās skaņkārtas IV⁺ pakāpi. Rezultātā iegūstam *Des* līdisko skaņkārtu (*des-es-f-g-as-b-c*).

Šis īsais pārskats ļauj secināt, ka akorda radniecīgā skaņkārtā ir tikai viena no vairākām iespējamajām skaņkārtām, kuru skaņurindas veidojas no vienas un tās pašas līdiskās tonikas skaņas. Šo pirmo skaņkārtu uztveram kā pamatu, izejas punktu. Taču iespējami vēl seši līdiskās skaņkārtas varianti, kas piešķir mūzikai īpašu izteiksmi, nokrāsu. Atšķiras arī pakāpju skaits skaņkārtā – sešas, septiņas vai astoņas. Aplūkosim *Des* līdiskās skaņkārtas visus variantus:

1. tabula.

Des līdiskā radniecīgā skaņkārtā

<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
I	II	III	IV ⁺	V	VI	VII

Des līdiskā palielinātā skaņkārtā

2. tabula.

<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
I	II	III	IV ⁺	V ⁺	VI	VII

Des līdiskā pamazinātā skaņkārtā

3. tabula.

<i>des</i>	<i>es</i>	<i>fes</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
I	II	III ⁻	IV ⁺	V	VI	VII

Des līdiskā papildus pamazinātā skaņkārtā

4. tabula.

<i>des</i>	<i>es</i>	<i>fes</i>	<i>ges</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
I	II	III ⁻	IV	IV ⁺	V	VI	VII

Des līdiskā papildus palielinātā skaņkārtā

5. tabula.

<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>ces</i>
I	II	III	IV ⁺	V ⁺	VII ⁻

Des līdiskā septakorda skaņkārtā

6. tabula.

<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
I	II	III	IV ⁺	V	VI	VII

Des līdiskā papildus pamazinātā blūza skaņkārtā

7. tabula.

<i>des</i>	<i>eses</i>	<i>fes</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>
I	II ⁻	III ⁻	III	IV ⁺	V	VI	VII ⁻

Visām melodijām, kuras veidojas uz šo skaņkārtu pamata, pavadījumā iederas akords Es_7 ($es-g-b-des$). Savukārt akorda Es_7 skaņas uzskatām par balsta skaņām, jo improvizējot tās skan vislabāk.

Integrējot līdiskās skaņkārtas visu variantu skaņas vienā skaņkārtā, iegūsim 12 pakāpju hromatisko skaņkārtu. Autors to dēvē par līdisko hromatisko skaņkārtu, jo to balsta līdiskās skaņkārtas trīs pamatveidi (līdiskā, līdiskā palielinātā un līdiskā pamazinātā) kopā ar papildus palielināto, pamazināto un papildus pamazināto blūza skaņkārtu:

Des līdiskā hromatiskā skaņkārtā

<i>des</i>	<i>eses</i>	<i>es</i>	<i>fes</i>	<i>f</i>	<i>ges</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>c</i>
I	II ⁻	II	III ⁻	III	IV	IV ⁺	V	V ⁺	VI	VII ⁻	VII

Skaņkārtu apskats ļauj secināt, ka līdiskās hromatiskās skaņkārtas skaņurindu var veidot no jebkuras skaņas. Pēc autora domām, minētā skaņkārtā sniedz improvizatoram neierobežotas izteiksmes iespējas. Šim viedoklim arī jāpiekrīt.

Akorda radniecīgā skaņkārtā ir tikai daļa no kopējās līdiskās hromatiskās sistēmas – viens no tās iespējamajiem variantiem. Rasela ieskatā, katram akordam ir piederīgas deviņas dažādas skaņkārtas:

- līdiskā hromatiskā skaņkārtā (visaptveroša),
- līdiskā radniecīgā,
- līdiskā palielinātā,
- līdiskā pamazinātā,
- līdiskā papildus palielinātā,
- līdiskā papildus pamazinātā,
- līdiskā papildus pamazinātā blūza skaņkārtā,
- mažora skaņkārtā,
- blūza skaņkārtā.

Jebkura 12 pakāpju līdiskā hromatiskā skaņkārtā, kā norāda Rasels, sastāv no sešām *vertikālām* (kas atspoguļo akordu) un divām papildus *horizontālām* (mažora un blūza) skaņkārtām. Blūza skaņkārtu (I, III⁻, III, IV, IV⁺, V, VII⁻) nejausim ar papildus pamazināto blūza skaņkārtu (I, II⁻, III⁻, III, IV⁺, V, VI, VII⁻).

Rasela teorijas izstrādes pamatmērķis acīmredzot bijis iemācīt mūziķim iekļaut improvizācijā visas līdiskās hromatiskās skaņkārtas pakāpes.

Radniecīgās skaņkārtas noteikšana dažādu kategoriju akordiem

Akordam Es_7 (*es-g-b-des*) ir radniecīga *Des* līdiskā skaņkārtā. Tai ir piederīgi akordi, kuru pamatā ir akorda Es_7 ģimene – Es_9 , Es_{11} un Es_{13} . Bet ko lai dara, ja akordā iekļauta alterācija – piemēram, Es_7^{+5-9} (*es-g-h-des-fes*)? Kā noteikt radniecīgo skaņkārtu? Rasels paredz īpašu algoritmu. Proti, vispirms nosakām kategoriju – septakords ar paaugstinātu kvintu⁸. No skaņas

⁸ Rasels iedala visus akordus septiņās atšķirīgās kategorijās; plašāk par tām sk. raksta pēdējā sadaļā *Akordu secību izveide un akorda aizvietošana*.

es uz leju ņemam palielinātu kvintu (p15). Tātad skaņa *g* būs līdiskās hromatiskās skaņkārtas tonika un kopumā veidosies *G* līdiskā palielinātā skaņkārtā (līdiskā skaņkārtā ar *V*⁺ pakāpi):

9. tabula.

***G* līdiskā palielinātā skaņkārtā**

<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>
I	II	III	IV ⁺	V ⁺	VI	VII

Dažkārt, meklējot radniecīgo hromatisko skaņkārtu, ir jādoma arī enharmoniski. Šajā gadījumā skaņu *cis* aizstājam ar *des*, savukārt *dis* ar *es* un *fis* ar *ges* (*g-a-b-des-es-e-ges*).

Jāatzīst, ka izvēršot akorda *Es*₇⁺⁵⁻⁹ skaņas melodijā, var lietot vairākas skaņkārtas. Kā pamatskaņkārtu izraugāties *G* līdisko palielināto skaņkārtu, kurai pievienojas *G* līdiskā, *G* līdiskā pamazinātā, *G* līdiskā papildus pamazinātā, *G* līdiskā papildus palielinātā, *G* līdiskā papildus pamazinātā blūza skaņkārtā, *G dur*, *G* blūza skaņkārtā un *G* līdiskā hromatiskā skaņkārtā.

Būtiska ir autora norāde – skaņkārtas, kuru struktūra ir tuvāka akordam, skanēs daudz labāk. Jo mazāk skaņu akordā, jo vairāk melodisko iespēju paveras improvizatoram un jo lielāka skaņkārtiskā dažādība. Un otrādi: jo sarežģītāks akords (alterācijas), jo mazāks lietojamo radniecīgo skaņkārtu klāsts.

Rasela teorijas ietvaros jebkurš septakords ar paaugstinātu kvintu jāuzlūko kā palielināts. Šie akordi var veidoties līdiskajā palielinātajā skaņkārtā uz *V*⁺ pakāpes, vai arī līdiskajā pamazinātajā – uz *VII* pakāpes, savukārt papildus palielinātajā skaņkārtā uz *II* pakāpes. Turpretī jebkurš minora akords veidojas uz *VI* vai *IV*⁺ pakāpes (sk. salīdzinājumu 10. tabulā).

10. tabula.

Akordi un ieteicamās skaņkārtas

Akords	Pakāpe	Ieteicamā skaņkārtā
<i>C</i> ₇	II pakāpe	<i>B</i> līdiskā
<i>Cm</i> ₇	VI pakāpe	<i>Es</i> līdiskā
<i>Cm</i> ₇ ⁻⁵	IV ⁺ vai VI pakāpe	<i>Fis</i> līdiskā vai <i>Es</i> līdiskā
<i>C</i> ₇ ⁺⁵	V ⁺ , VII vai II pakāpe	<i>E</i> līdiskā, <i>Des</i> līdiskā pamazinātā vai <i>B</i> papildus palielinātā
<i>C</i> ₇ ⁺⁵⁻⁹	V ⁺ pakāpe	<i>E</i> līdiskā

Lai pilnveidotu melodijas improvizācijas prasmi, Rasels piedāvā apguvei četrus melodiju tipus:

- tonālas vertikālas melodijas (diatoniskas vai hromatiski bagātinātas);
- netonālas (ārtonālas) vertikālas melodijas (hromatiskās gammās intervālu melodijas);
- tonālas horizontālas melodijas (diatoniskas vai hromatiski bagātinātas);
- netonālas horizontālas melodijas (hromatiskās gammās intervālu melodijas).

Tonālas vertikālas melodijas ietver diatoniskas vai hromatiski bagātinātas melodijas. Hromatisko skaņu atrisinājumi iespējami arī attālumā.

Vertikālā polimodalitāte

Ko saprotam ar terminu *polimodalitāte*? Klasiskā mūzikas teorija skaidro, ka polimodalitāte (no gr. *poly* – daudz + it. *modale* modāls) ir *divu vai vairāku simetrisko modu* [...] *vienlaikus apvienojums skaņdarbā* (Kārklīņš 2006: 159). Savukārt Rasela izpratnē termins *modāls* attiecas uz akorda radniecīgās skaņkārtas vairāku variantu vienlaicīgu izmantojumu. Tātad pamatskaņkārtā bagātināta ar tās variantiem un melodisko līniju pamatā ir izraudzītā akorda skaņkārtas skaņas. Melodijas virzību improvizācijas gaitā nosaka tās nākošais akords. Šādi savulaik improvizēja Koulmens Hokinss (*Hawkins*).

Rasels izsmeloši izskaidro vertikālās polimodalitātes būtību. Akordam *Es₇* (*es–g–b–des*) atrodam radniecīgās skaņkārtas toniku un pamatskaņu *des*. Nākošais solis – aizpildām ar notīm brīvās vietas starp akorda skaņām. Rezultātā iegūstam septiņpakāpju *Des* līdisko (*des–es–f–g–as–b–c*).

Vienlaikus Rasels ievieš mūzikas praksē reti lietotus terminus – *līdiskā* un *modālā tonika*. To padziļinātu skaidrojumu atradīsim Voltera Pistona harmonijas grāmatā (Piston 1962). Jāpiebilst, ka teorētiķis Pistons attīsta šo tēmu vēl tālāk: viņš nošķir tonālās un modālās pakāpes un aplūko tonalitāti kopumā. Savukārt Rasels atšķirību starp divām tonikas izpratnēm nosaka ar akorda palīdzību – proti, akorda pamatskaņa vienmēr ir modālā tonika. Piemēram, akordam *fis–a–cis–e* modālā tonika ir skaņkārtas VI pakāpe *fis*, bet līdiskā tonika – skaņkārtas I pakāpe jeb skaņa *a*. Akordam *fis–a–cis–e* piederīga ir A līdiskā skaņkārtā.

Minora septakordiem ar pazeminātu kvintu, piemēram, akordam *Gm₇^{♭5}*, līdiskā tonika ir akorda pazeminātā kvinta (līdiskās skaņkārtas IV⁺ pakāpe *g*) – skaņa *des*. Par modālo toniku kļūst skaņa *g* – *Des* līdiskās skaņkārtas IV⁺ pakāpe. Kopumā veidojas *Des* līdiskā skaņkārtā ar skaņurindu *des–es–f–g–as–b–c*.

Līdz ar to akorda radniecīgā skaņkārtā ir tikai viena no vairākām iespējamām skaņkārtām, kuras skaņurinda veidojas no tās pašas līdiskās tonikas skaņas. Pirmo skaņkārtu uztveram kā pamatskaņkārtu, kurai iespējami vēl vairāki varianti. Paveras neierobežotas improvizācijas iespējas. Rodas vertikālā polimodalitāte, respektīvi, dažādas skanējuma nokrāsas.

Mūsaprāt, tonālo vertikālo melodiju pamats ir viena līdiskās hromatiskās sistēmas skaņkārtā. Savukārt pašu skaņkārtu, tās toniku nosaka konkrēts akords. Šī skaņkārtā arī veido pamatu diatoniskai vai hromatiski bagātinātai melodijai, kas rodas no radniecīgās līdiskās hromatiskās skaņkārtas pakāpēm.

Netonālās vertikālās melodijas būtība ir šāda – jebkura hromatiskā gamma ietver divpadsmit intervālus, proti, mazu sekundu, lielu sekundu, mazu tercu, lielu tercu, tīru kvartu, palielinātu kvartu, tīru kvintu, palielinātu kvintu, mazu sekstu, lielu sekstu, mazu un lielu septimu. Katru intervālu hromatiskās skaņkārtas ietvarā var veidot divpadsmit reizes (t. i., no katras skaņas). Jebkura melodija ir dažādu intervālu horizontāla secība, un visas izveidotās melodijas vai harmonijas pieder vienīgajai hromatiskajai skaņkārtai – vienai no divpadsmit eksistējošām. Līdz ar to līdiskā hromatiskā skaņkārtā ietver astoņus dažādus līdiskās skaņkārtas variantus ar attiecīgām intervālu grupām. Savukārt katrā melodijā iekļauti skaņkārtai atbilstoši intervāli. Ir svarīgi noskaidrot, vai katru līdiskās hromatiskās skaņkārtas izpausmi nosaka ikreiz jauns akords (vertikālās polimodalitātes izpausme) vai arī citi faktori.

Horizontālā polimodalitāte

Tonālās horizontālās melodijas – gan diatoniskas, gan hromatiski bagātinātas – veidojas, uzslāņojot akordu secībai vienu noteiktu līdiskās hromatiskās skaņkārtas variantu. Šāda veida uzslāņošana ir iespējama triju faktoru ietekmē: pirmkārt, to nosaka divu vai vairāku akordu tieksme atrisināties tonikā, otrkārt, izraudzītā tonalitāte un, treškārt, estētiskā nepieciešamība.

Divu vai vairāku akordu tieksme atrisināties iezīmē vairākus *tonikas punktus*. Dažkārt katrai frāzei rodama sava tonika. Piemēram, akordu secībā $Asmaj_7-G_7-C_7$ Rasels kā *tonikas punktu* saskata skaņu *c* un piedāvā improvizācijai *C dur* vai *C blūza* skaņkārtu. Šīm skaņkārtām precīzi jānodrošina akordu skanējums. Šajā gadījumā vispiemērotākā ir *C blūza* skaņkārtā ar dabisko *IV* pakāpi. Skaņkārtas izvēli nosaka arī estētiskā nepieciešamība un muzikālā gaume (parasti atrisinājums ietver augšupvērstu kvartas gājienu). Kā īpaši piemērotas improvizācijai autors izceļ mažora, blūza un līdisko papildus pamazināto skaņkārtu. Ja akordu grupa tieksies atrisināties

minora akordā (*tonikas punktā*), tad noderīgas būs skaņkārtas ar III pakāpi, piemēram, blūza skaņkārtā vai līdiskā papildus pamazinātā skaņkārtā.

Pats *tonikas punkta* jēdziens iezīmē saskari ar Rodžera Sešnsa jau agrāk izvirzīto *tonikalizācijas* koncepciju: tā radās centienos paplašināt tonalitātes robežas un tās pamatā ir uzskats, ka vietējās tonikas nozīmi var iegūt jebkurš tā vai citādi izcelts akords. Tonikalizāciju Sešns iekļauj plašākā harmonijas līdzekļu virknē, kuru kopumā nosauc par harmonijas *detalizāciju* un *paidzināšanu*, pēdējo viņš raksturo kā vienu no galvenajiem līdzekļiem izvērstu skaņdarbu kompozīcijā. Vispārinot izklāstīto, Sešns secina, ka tonikalizēt var jebkuru harmoniju, ja vien harmonijas reljefs ir pietiekami skaidrs un ja tas nenoved mūzikas valodu līdz tādai pārslodzei, ka sagrūst tonālais balanss (Sessions 1952: 415–416). Iepriekš arī Heinrihs Šenkera izvirzīja terminu *netonikas akordu tonikalizācija* un norādīja uz katras pakāpes tieksmi pārvērsties par toniku (Schenker 1925–1930)⁹.

Līdzīgā veidā iespējama arī garāka akordu secība ar tieksmi atrisināties vienā vai vairākos *tonikas punktos*. Aplūkosim, piemēram, secību $G_7-C_7 | F_7-B_7 | Es_7-As_7 | Des_7-Ges_7$ ||. Tās 1. taktī iezīmējas *F* blūza skaņkārtā (*tonikas punkts F*). Savukārt 2. taktī parādās *Es* blūza skaņkārtā, 3. taktī – *Des* blūza skaņkārtā un 4. taktī – *Ces* blūza skaņkārtā. Rasels piedāvā izmēģināt uzslāņot šai secībai arī citus līdiskās hromatiskās skaņkārtas variantus. Piemēram, 1. taktī uzslāņosim melodiju *F* blūza, 2. taktī – *Es* blūza skaņkārtā, 3. – *Des* blūza un 4. taktī – *Ces* blūza skaņkārtā. Turpinājumā Rasels piedāvā apvienot 1. un 2. takts *tonikas punktus*. Izrādās, derīga ir *Es* blūza skaņkārtā, kuras skanējums melodijā labi saderas ar izraudzīto akordu secību. Toties, integrējot 3. un 4. takts *tonikas punktus*, iegūstam *Ces* blūza skaņkārtu. Rezultāts ir skaidrs – šai akordu secībai var horizontāli uzslāņot praktiski jebkuru līdiskās hromatiskās sistēmas skaņkārtu. Ja *tonikas punktus* apvienojam, pakļaujot vienai horizontālajai skaņkārtai vairākus akordus, melodija veidojas hromatiski bagātināta vai netonāla. Ja *tonikas punktu* ir vairāk, improvizētā melodija skanēs diatoniskāk.

Harmoniski skopos skaņdarbos *tonikas punktu* ir maz, turpretī harmoniski bagātā melodijā – vairāk. Šī atziņa labi noder improvizācijas praksē. Ja ātrā tempā bieži mainās akordi un improvizators, domājot par vertikāli, nespēj izsekot līdzī, proti, izplānot attiecīgo melodisko līniju piederību jaunajai

⁹ Krievijā līdzīgu problēmu risināja Jurijs Tjuļins, izstrādājot *maiņu funkciju teoriju* (Тюлин 1937), vēlāk arī Igors Sposobins, nodalot harmonijā *centrālās* un *vietējās funkcijas* (Способин 1969).

skaņkārtai, viņš veido horizontālu polimodalitāti. Tieši šādā situācijā horizontālo skaņkārtu uzslāņošanās ir īpaši ieteicama.

Tādējādi tonāla horizontāla melodija – gan diatoniska, gan hromatiski bagātināta – improvizējot veidojas no vienas līdzīgās hromatiskās ģimenes skaņkārtām, kuru izvēlamies atbilstoši vairāku akordu atrisinājuma tieksmei, tās vai citas tonalitātes klātbūtnei un personiskajai muzikālajai gaumei.

Savukārt netonālās horizontālās melodijas improvizācijas veidojas, balstoties uz līdzīgās hromatiskās skaņkārtas intervāliem. Likumsakarīga ir horizontālās polimodalitātes būtība – jebkurai akordu secībai var uzslāņot jebkuru skaņkārtu no līdzīgās hromatiskās skaņkārtas ģimenes. Tādējādi rodas netonāla horizontāla melodija. Spilgts horizontālās polimodālās improvizācijas piemērs bija izcilā džeza improvizatora, tenorsaksofonista Lestera Janga (*Young*) daiļrade.

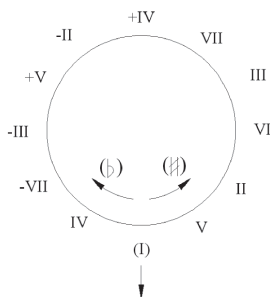
Akordu secību izveide un akorda aizvietošana

Katrs līdzīgās hromatiskās skaņkārtas variants ietver septiņas akordu kategorijas: mažora un alterēta mažora akordi (I pakāpes akordi), septakordi un alterēti septakordi (II pakāpes akordi), minora un alterēta minora akordi (VI pakāpes akordi), minora septakordi ar pazeminātu kvintu (IV⁺ pakāpes akordi), septakordi ar paaugstinātu kvintu (V⁺ pakāpes akordi), tercdecimakordi ar pazeminātu nonu (VII pakāpes akordi) un minora akordi ar paaugstinātu kvintu (III pakāpes akordi). Visus šos akordus savstarpēji saista kvintas intervāls. Blakusesošie akordi parasti atšķiras ar vienu zīmi. Visradniecīgākie ir vienai skaņkārtai piederīgi akordi, piemēram, $Cmaj_7$ un Dm_7 . $Cmaj_7$ ir C līdzīgās hromatiskās skaņkārtas I pakāpes akords, savukārt Dm_7 – F līdzīgās hromatiskās skaņkārtas VI pakāpes akords (kvintas atstatumā). Abi akordi ir tuvi pēc skaņējuma, jo viņu skaņkārtas (C un F) ir radniecīgas. Līdz ar to akorda Dm_7 vietā var izmantot jebkuru F līdzīgās hromatiskās skaņkārtas akordu, piemēram, Ges^{-5} (II pakāpes akords), Des^{+5} (V⁺ pakāpes akords), Bm_7^{-5} (IV⁺ pakāpes akords), E_{11}^{-9} (VII pakāpes akords), Am^{+5} (III pakāpes akords), $Fmaj$ (I pakāpes akords). Nosauktie akordi radniecības pakāpi nemazina, mainās tikai skaņējums. Šis ir uzskatāms paraugs, kā visas divpadsmit līdzīgās hromatiskās skaņkārtas savstarpēji mijiedarbojas.

Aplūkosim vēl vienu piemēru – četraktu akordu secību $Fm_7 | Bm_7 | Es_7 | Asmaj_7$ ll. Akords Fm_7 pārstāv As līdzīgās hromatiskās skaņkārtas VI pakāpi. Bm_7 ir Des līdzīgās hromatiskās skaņkārtas VI pakāpes akords. Tāpat akordu secība pārvietojas no As līdzīgās hromatiskās skaņkārtas uz Des līdzīgo hromatisko skaņkārtu bemolu virzienā kvintu lejup. Es_7 ir Des līdzīgās

hromatiskās skaņkārtas II pakāpes akords. Šajā gadījumā akordi ir visradniecīgākie, jo veidojas vienas un tās pašas skaņkārtas ietvaros. Savukārt $Asmaj_7$ ir kvintu augstāk izvietotās As līdziskās hromatiskās skaņkārtas I pakāpes akords. Piemērs apliecina līdzisko hromatisko skaņkārtnu mobilitāti. Secībā lietoti četri akordi, kas pārstāv divas skaņkārtas.

Lai dziļāk izprastu iepriekšminētās akordu secības būtību, iepazīsim tuvāk Rasela izveidoto kvintu apli.



Tātad jārikojas saskaņā ar šādu algoritmu: vispirms nosakām līdzisko hromatisko pamatskaņkārtnu jeb skaņdarba tonalitāti (šajā gadījumā skaņkārtna uztverama kā tonalitāte mūsu tradicionālajā izpratnē). Apzīmējam to ar ciparu I. Līdziskās hromatiskās skaņkārtas pārējās vienpadsmit pakāpes izkārtojam secīgi pa kvintām pēc radniecības pakāpes attiecībā pret toniku.

Radniecības kvintu apli nosakām pēdējo līdzisko hromatisko skaņkārtnu un raugāmies, vai sekojošais akords pārstāvēs tuvāku vai tālāku radniecības pakāpi. Vēlams izraudzīties akordus no pēdējās līdziskās hromatiskās skaņkārtas pakāpēm. Līdz ar to atrodam saikni starp akordiem, arī starp pašu akordu secību un tonalitāti. Attīstot akordu secību tālāk, varam virzīt to gan tonālā (resp., tuvākā), gan netonālā (tālākā) gultnē. Rūpīgi ieskatīsimies 11. tabulā.

11. tabula.

Skaņdarba tonalitāte un raksturīgie akordi
līdziskās hromatiskās sistēmas ietvaros

Skaņdarba tonalitāte – As līdziskā hromatiskā skaņkārtna	Ges_7^{+5}	F_7^{+5}	Em_7^{-5}	A_7^{+5}	$Asmaj_7$
	E līdziskā hromatiskā skaņkārtna (II pakāpe)	A līdziskā hromatiskā skaņkārtna (V^+ pakāpe)	B līdziskā hromatiskā skaņkārtna (IV^+ pakāpe)	Des līdziskā hromatiskā skaņkārtna (V^+ pakāpe)	As līdziskā hromatiskā skaņkārtna (I pakāpe)
	4 kvintās uz leju	1 kvinta uz leju	5 kvintās uz leju	3 kvintās uz leju	1 kvinta uz augšu

Skaņdarbs sākas ar akordu Ges_7^{+5} , kurš novirzīts četras kvintas lejup bemolu virzienā attiecībā pret pamattonalitāti – As līdisko hromatisko skaņkārtu. Šis akords pārstāv E līdiskās hromatiskās skaņkārtas II pakāpi un atrisinās A līdiskās hromatiskās skaņkārtas V^+ pakāpes akordā F_7^{+5} kvintu lejup. Savukārt sekojošais akords Em_7^{-5} atbilst B līdiskās hromatiskās skaņkārtas IV^+ pakāpes akordam un atrodas piecas kvintas lejup bemolu virzienā. Akords A_7^{+5} attiecas uz Des līdiskās hromatiskās skaņkārtas V^+ pakāpi (tris kvintas lejup bemolu virzienā). A_7^{+5} akords atrisinās As līdiskās hromatiskās skaņkārtas I pakāpes akordā $Asmaj_7$ (kvintu augšup). Kopumā minēto akordu secību pierakstām šādi:

$$(V^+) \rightarrow (II) \rightarrow (II^-) \rightarrow (IV) \rightarrow (I) \rightarrow (As)$$

Tātad šīs secības pamats ir As līdiskā hromatiskā skaņkārtā (horizontāls izkārtojums):

IV ⁺	II ⁻	V ⁺	III ⁻	VII ⁻	IV	I	V	II	VI	III	VII	IV ⁺
	↓	↓			↓	↓		↓				
	A	E			Des	As		B				
	(2)	(1)			(4)	(5)		(3)				

Rezumējot iepriekš izklāstīto, jāsecina:

- Džordža Rasela teorija izskaidro akordu un skaņkārtu mijiedarbi, arī attiecības starp dažādiem akordiem, tonalitāti, izklāstītā akorda pārveidu melodiskajās līnijās;
- pēc teorijas autora domām, šī koncepcija noderīga jebkura mūzikas stila vai žanra izpratnei un apguvei. Tā sniedz radošu ievirzi mūziķim, lai viņš spētu, balstoties uz saviem estētiskajiem uzskatiem, organizēt noteiktā sistēmā visu mūzikas materiālu;
- Rasela izveidotais *skaņkārtu-tonalitāšu* radniecības kvintu aplis veicina akorda aizvietošanu, līdz ar to jaunu harmonisko krāsu meklējumus;
- džeza harmonijas analīzei saistošas ir autora noteiktās septiņas akordu kategorijas;
- inovatīvs ir vertikālās un horizontālās polimodalitātes skaidrojums;
- vertikālās polimodalitātes prasmīgs lietojums ļauj mūziķim iegūt daudzveidīgu spēles izteiksmi, vienlaikus integrējot dažādu skaņkārtu pakāpes;
- savukārt horizontālās polimodalitātes izpratne sniedz improvizatoram vai mūzikas teorētiķim zināšanas, prasmi un kompetenci, kas ļauj skaņdarba analīzes gaitā iezīmēt tajā *tonikas punktus*, tos sagrupēt, apvienot, pacelt jaunā līmenī, veidot tiltu, izpratni par funkcionalitāti, tonālo plānu;

- līdzās plusiem Rasela koncepcijai ir arī kāds trūkums, proti, pārāk vienuspusīga orientācija tieši uz melodikas aspektu. Rasels nemaz neraksta par citiem būtiskiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem – ritmu, faktūru, formu utt., par to mijiedarbi ar harmoniju;
- neraugoties uz atsevišķām nepilnībām, gan vertikālās, gan horizontālās polimodalitātes apguvē sakņotās improvizācijas metodes mūsdienās plaši tiek izmantotas džeza mūzikā.

Raksta nobeigumā piedāvāju uzmanībai Džordža Rasela apkopotās laika-biedru – džeza mūzikas komponistu un improvizatoru – atziņas par viņa teoriju (Russell 1953: 259):

- Ornets Koulmens (*Coleman*): *Viena no dziļākajām džeza teorijas koncepcijām. Pārspēj visu iepriekšējo, ar ko esmu saskāries.*
- Gils Evans (*Evans*): *Pārspēj jebkuru citu šāda veida grāmatu.*
- Ēriks Dolfijs (*Dolph*): *Dod jums vairāk vielas darbam.*
- Joahims Berents (*Berendth*): *Pirmais darbs, kas izriet nevis no Eiropas klasiskās mūzikas likumiem, bet no džeza teorijai piemētošiem likumiem. Šai koncepcijai sekoja Mailsa Deivisa un Džona Koltreina modalitāte.*
- Deivids Beikers (*Baker*): *Visnozīmīgākā teorētiskā koncepcija džeza mūzikā. Džeza filozofija nākotnē.*

George Russell's Lydian Chromatic Concept: Tradition or Novelty?

Ēvalds Daugulis

Summary

At the end of the 1950s the development of jazz directed towards a more complicated harmony, melody, and rhythm. Jazz was approaching atonality. But a number of outstanding jazz musicians turned aside from the path of atonal music. When improvising, artists focused on intonation, melody development, rhythm, and timbre. The terms *modal jazz*, *modal technique*, *modal improvisation* gradually entered the jazz music theory. American theoreticians worked out various concepts of modality (Vincent 1951, Persichetti 1961, Piston 1962, etc.). George Russell's 12-tone Lydian chromatic concept of tonal organisation (Russell 1953) is to be considered a unique contribution to the development of jazz modal theory. Russell's Lydian chromatic concept is a special organization of tones, which provides an improviser or a theoretician with analytical knowledge of various tone nuances of one musical material. The concept is to be viewed as a special philosophy of the arrangement of tones, a system, using which an improviser develops his

melodic thinking thus elaborating on his improvisation expression, and at the same time he gets acquainted with the whole chromatic world of chords (vertical) and tonal centre (horizontal). New findings are to be discovered in explanations: related chords, family of chords, chords and related scales, the essence of the development of vertical polymodality, Lydian and modal tonic.

Any *12-tone Lydian chromatic scale* consists of 6 *verticals* (reflecting a chord) and two additional *horizontal* (major and blues) *scales*.

A chord-related scale is only a part of *12-tone Lydian chromatic system*, only one of possible variants. Therefore, every chord has nine possible scales: *Lydian chromatic scale* (comprehensive), *Lydian related scale*, *Lydian augmented scale*, *Lydian diminished scale*, *Lydian auxiliary augmented scale*, *Lydian auxiliary diminished scale*, *Lydian diminished blues scale*, *major scale*, and *blues scale*.

The author holds that *12-tone Lydian chromatic scale* provides an improviser with unlimited possibilities of expression.

In determining the scale, George Russell proposes seven different categories of chords. Thus, every chord has a corresponding Lydian scale with variants.

An efficient application of the vertical polymodality makes it possible for a musician to achieve manifold expression in his performance, at the same time integrating tones of various scales. The concept of horizontal polymodality in the analysis of a composition, in its turn, provides an improviser or a music theoretician with knowledge, skills and proficiency in marking the *tonics*, in grouping them, raising them to another level, in developing the understanding of functionality and tonal organization.

Both methods of improvisation have their pluses and minuses. Both are widely used in playing jazz. The circle of fifths of the *scale-tonality* relationship developed by Russell facilitates chord substitution and thus encourages one to search for new harmonic nuances.

All in all this theory accounts for the interaction between chords and scales, as well as for the relationship between various chords, between chords and tonality; it expounds on the melodic lines of a chord progression. According to the author of the present article, George Russell's Lydian chromatic concept is useful for better understanding and acquisition of any other style or genre of music. It provides a musician with a creative line: basing on his aesthetic necessity, he is able to organize the whole musical material in a definite system.

Key words: family of chords, scale, mode, modality, Lydian and modal tonic.

Literatūra

- Kārkliņš, L. (2006). *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa
- Goldman, R. (1968). *Harmony in Western Music*. London: Barrie & Rockliff
- Persichetti, V. (1961). *20th Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton and Co
- Piston, W. (1962). *Harmony*. New York: W. W. Norton and Co
- Russell, G. (1953). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing CO
- Schenker, H. (1925–1930). *Das Meisterwerk in der Musik*. Jahrbuch No. 1 (1925), No. 2 (1926), No. 3 (1930). Munich: Drei Masken Verlag
- Sessions, R. (1952). *Harmonic Practice*. New York: Harcourt, Brace
- Vincent, J. (1951). *The Diatonic Modes in Modern Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Способин, И. (1969). *Лекции по курсу гармонии*. Москва: Музыка
- Тюлин, Ю. (1937). *Учение о гармонии*. Том 1: *Основные проблемы гармонии*. Ленинград: Музгиз

Teatralitātes aspekti mūzikas analizē

Mag. art. **Andris Vecumnieks**

Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas asociētais profesors

1. Mūzikas analīzes problēmas

Savā ikdienas darba praksē esmu novērojis, ka mūzikas analīze bieži pozicionē un iekālu, šauri profesionālu pieeju, kas ir interesanta mūzikas speciālistiem un profesionāļiem, bet nav saprotama daudziem mūzikas mīļotājiem, kuriem skaņdarba kā mākslas darba atklāsmi būtu nepieciešama cita, krietni universālāka nestandarta pieeja. Vēsturiski teorētiskais skatījums ļauj analīzes procesā atklāt profesionālam mūziķim svarīgus skaņdarba aspektus, taču ne vienmēr spēj radīt izpratni neprofesionālam klausītājam.

Šis jautājums manā darbībā aktualizējies pēdējā gada laikā, jo vairākkārt esmu lasījis lekcijas neprofesionālās (nemūziķu) auditorijās, kuras gaida gan akadēmisku mūzikas vērtējumu (Latvijas Kultūras akadēmija), gan populārzinātnisku tās traktējumu (Rīgas Stradiņa universitāte, *Satori* kultūras telpa *Birojnīca* u. c.).

Manuprāt, šajā ziņā var noderēt teatralitātes aspektu izgaismojums mūzikas analīzes procesā, jo literatūra un teātris, arī vizuālā māksla plašākam interesentu lokam ir daudz saprotamākas jomas nekā mūzika – ar tām iepazīstas vidusskolā, aptverot arī teorijas un vēstures aspektus, savukārt mūzikas teorētiskās un vēsturiskās bāzes apguve bieži vien paliek šauri informatīvā līmenī. Līdz ar to mūzika šķiet mazāk saprotama, un norāde uz teatraliem aspektiem spēj demokratizēt tās analīzi. Turklāt teātris vispār ir plašās apriņķās vispopulārākais mākslas veids, un sevišķa vieta tam ir latviešu kultūrā un mentalitātē.

2. Mākslas veida būtība un pazīmes

Lai labāk izprastu mūzikas un teātra specifiku, t. sk. teatralitātes jēdzienu, vispirms jānoskaidro, ko saprotam ar mākslas veida būtību. Saskaņā ar daudzu pētnieku, piemēram, Raimonda Brieža atziņām (Briedis 2011), tieši būtība ir tā kategorija, kas atšķir vienu mākslas veidu no cita, identificē to. Mūzikā šī identifikācijas zīme ir skaņa, vizuālajā mākslā – krāsa, literatūrā operē un darbojas ar vārdu, savukārt par teatralu uzskatāms viss, kas saistīts ar organizētu skatāmību, reālo vai virtuālo skatuvisko darbību, kustību un

skatuves telpu. Mūzika un tās recepcija ir vistuvākās teātra mākslai, jo, izsakoties Valdas Čakares vārdiem, piedāvā norobežotību starp divām cilvēku grupām – aktieriem [mūziķiem – A. V.], kas darbojas, un skatītājiem [klausītājiem – A. V.], kas to jūt un pārdzīvo (Čakare 2011). Protams, mūsdienu sabiedrībā daudzu jēdzienu un pamatkategoriju izpratne ir radikāli transformējusies, un visai bieži vērojama vienas mākslas būtības transformācija par citas mākslas pazīmi. Ja kādā mākslas veidā var saskatīt citas mākslas būtību, tad ir pamats runāt par attiecīgās mākslas ietekmi un abu mākslu mijiedarbi. Citiem vārdiem: kādas mākslas būtības elementu klātbūtne citā mākslā kļūst par jaunās mākslas pazīmi (*dziedoša valoda, kustīga glezna* utt.). Būtība kā unikāla kategorija mijiedarbojas ar pazīmi kā universālu parādību un rada mākslas darbu atgriezenisko saiti, mijiedarbi un sintēzi.

Mūzikā būtība ir skaņa (tāpat kā literatūrā – vārds, vizuālajā mākslā – krāsa un teātra mākslā – spēle un performativitāte). Tieši skaņa uztverama kā mūzikas autentiskuma nesēja, savukārt citu mākslu būtības parādīšanās vērtējama kā pazīme šajā mākslā. Līdzīgi teatralitātes jēdzienam, arī muzikalitātes jēdziens sniedz ārpus mūzikas kā konkrēta un specifiska māksla veida ietvariem. Emocionālā limenī par muzikālu var dēvēt tādu īpašību un pazīmju kopumu, kas raksturo plūstošu literāro valodu, melodramu, acij tīkamu gleznu utt. Savukārt zinātniskā limenī muzikalitātes pazīmes citās mākslās var traktēt kā saklausāmību, spēju sadzirdēt mūzikas būtību, t. i., skanējumu, kādā mākslas darbā, turpretī teatralitātes pazīme ir saredzamība. Šajā sakarā jāmin arī jēdziens *teātra muzikalitāte* – tā izpaužas, piemēram, kā mūzikas terminu iekļāvums filmu nosaukumos (*Ezera sonāte; Allegro ar uguni* u. c.) un rosina šo abu mākslas veidu paralēlskatījuma asociācijas, galvenokārt saturiski emocionālā un dramaturģiskā plāksnē. Arī literatūras kontekstā ir sastopams jēdziens *muzikāla valoda*, bez tam nereti tiek atzīmēta kāda konkrēta literārā darba *muzikalitāte*.

3. Teatralitātes jēdziens

Izvērtējot teātri kā kultūras fenomenu, aktuāls ir jautājums, ko tad saprotam ar jēdzieniem *teātris* un *teatralitāte*. Turklāt šajā gadījumā svarīgs ir arī vispārsociālais konteksts – kā sabiedrības darbības modeļa atspoguļojums. Salīdzinot ar teātra jēdzienu, teatralitātes jēdziens ir ietilpīgāks un līdz ar to arī neskaidrāks, tā definīcijas ir pretrunīgas, jo tas dziļi un daudzveidīgi iesakņojies mūsu ikdienā, tālu pārsniedzot teātra mākslas ietvarus.

Laika gaitā teātra pētnieki mēģinājuši dažādi formulēt tā saturu. Tā, piemēram, Minhenes universitātes profesors Kristofers Balme uzsver, ka *pirmo*

reizi teatralitātes jēdzienu sāka lietot 19. gadsimtā, lai gan adjektīva formā tas ticis lietots jau krievni senāk¹ (Balme 2008: 89). Savukārt Patriss Pavi savā *Dictionnaire du théâtre* (Teātra vārdnīcā) norāda, ka teatralitāte ir kaut kas mītisks, vispārējs, ideālistisks, tāpēc nav iespējams to viennozīmīgi definēt. Atsaucoties uz Antonēnu Arto (*Artaud*) un Rolānu Bartu (*Barthes*), Pavi tomēr izceļ priekšstatu par teatralitāti kā kaut ko tādu, kas eksistē aiz vārdiem, tās ir *sensuālas, nevis verbālas zīmes, žests, tonis, distance, substance, gaisma, viss, kas pavada tekstu*² (Pavis 1998: 395–397).

Savu skatījumu paūz latviešu teātra zinātniece Valda Čakare: *Teātris ir nevis dzīvošana, bet dzīves modelēšana, spēlēšana, aktierim izpildot ideālas, iztēlotās darbības reālajā pasaulē – savveida teatrāla priekšā stādīšanās. Teatralitāte ir saistīta ar aktieru centieniem spēlēt kamerai (ja tāda būtu) un definējama kā tāda mākslinieciska kvalitāte, kas vērotājam vai skatītājam liek apzināties sevi kā vērotāju vai skatītāju* (Čakare 2011). Zinātniece raksturo aktiera un skatītāja mijiedarbi, kas paredz distancētību, *nošķirtību starp “es” un “cits”, starp aktieri un skatītāju* [NB! mūziķi un klausītāju – A. V.] (Čakare 2011). Līdz ar to *teātris ir teātris* [izcēlums mans – A. V.] *un nevis gabals no dzīves* (Čakare 2011).

Elizabete Bērnsa savā definīcijā min, ka teatralitāte *primāri ir uztveres veids* (Burns 1972: 13), respektīvi, saistīta ar recepciju un psiholoģiju. Tas nozīmē, ka lietas, dažādas darbības, vietas un sabiedrības tiek uztvertas kā teatrālas *noteiktu estētisko pieņēmumu un diskursīvo prakšu kontekstā*. Par to raksta arī Kristofers Balme, uzsverot, ka 18. gadsimtā teatralitāti izprata kā

- 1) *teātra priekšnesuma koncentrētību, dramatismu un vizuālo krāšņumu, ko attiecināja uz vietām un ainavām;*
- 2) *sabiedrības dzīvi, tādējādi uzsverot indivīda vēlmi būt sociālajos procesos neiesaistītam skatītājam;*
- 3) *atkārtojumu, viltojumu, kaut ko neīstu, tātad – otršķirīgu*³ (Balme 2008).

Taču visspilgtāk un lakoniskāk teatralitātes jēdzienu skaidro Maikls Frids, resumējot, ka teatralitāte piemīt *mākslai, kas izrāda sevi* (Fried 1998: 163). Māksla izrādīt sevi un līdz ar to teatralitāte kā skatāmība un performance (kustības, žesti, darbība, darbošanās) izvirza īpašus noteikumus tādiem sintētiskās mākslas veidiem kā radioteātris (t. sk. radiooperas), TV teātris (arī TV operas), operfilmas utt., bet tā jau būtu cita raksta problēmika.

¹ Valdas Čakares tulkojums.

² Ingas Pērkones-Redovičas tulkojums.

³ Šeit, kā arī turpmāk, līdz 3. nodaļas beigām, ārzemju pētnieku citāti sniegti Valdas Čakares tulkojumā.

Diskusijas par teatralitāti parāda ne tikai jēdziena izpratnes ietilpību, bet arī tā atkarību no laikmeta konteksta. Sava īpatnība piemīt postmodernisma teatralitātes izpratnei, kur *teātris ir reālā dzīve* (Čakare 2011), tāpat atšķiras šī jēdziena izpratne dažādos mākslas veidos. Treisija Deivisa un Tomass Postlewait norāda, ka *teatrālisma darbības lauku nav iespējams iekļaut vienā definīcijā, periodā vai praksē* (Davis, Postlewait 2003: 3). Līdz ar to ir pamats apgalvot, ka *teatrālisms un teatralitāte ir starpdisciplināra, nevis šauri estētiska perspektīva, tā attiecas uz plašu parādību lauku* (Davis, Postlewait 2003: 3).

4. Mūzikas teatrālie aspekti

Mūzikas teatralitātes pazīmju izpētes kontekstā jāmin paradokss, ka *teatrālais mūzikā* ir plašāks jēdziens nekā teatralitāte citās mākslās. Ar teatralitātes pazīmēm mūzikā (teatrālu mūziku) ir jāsaprot viss ārpus mūzikālais, kas nav skaņa – tātad iezīmes, kas piemīt ne tikai teātra mākslai, bet saistītas arī ar citu mākslu (piem., literatūras, vizuālās mākslas) elementu iekļāvumu mūzikā. Gan vārds, gan krāsa, gan arī darbības un skatāmības klātbūtne ir nepieciešami teatralitātes aspekti mūzikas analizē, tās demokrātizācijā un izpratnes lauka paplašināšanā. Līdz ar to mūzikas programmatiskums, tēlainība, ilustratīvisms, žanriskums u. c. kategorijas ir vērtējamas kā teatrālas. Turklāt liela nozīme ir arī interpretācijas veidam un recepcijai, kas daudzējādā ziņā funkcionē kā teatralitātes pazīmes.

Jautājumam par mūzikas teatrālajiem aspektiem ir starpdisciplinārs raksturs. Jau kopš pirmsākumiem mūzika, tāpat kā teātris, bijusi sinkrētiska māksla, un tās mākslinieciskās patstāvības problēma joprojām ir aktuāla – tikai renesanses un jo īpaši baroka laikmetā profesionālā mūzika kļuvis salīdzinoši mazāk atkarīga no citām mākslām. 20.–21. gadsimtā no jauna aktualizējas jautājums par mūzikas *lietišķo* būtību, tā bieži kļūst par multi-mediālu projektu sastāvdaļu. Teatralitāte ir mūzikas *asinīs*, tās *gēnos* – gan kā *izrādīšanās māksla*, gan arī kā specifiska recepcijas identitātes izpausme.

Vienu no lielākajiem ieguldījumiem mūzikas un teatralitātes izpētē sniegusi muzikoloģe Tatjana Kuriševa monogrāfijā par Margēri Zariņu (1980), kā arī pētījumā *Театральность и музыка* (*Teatralitāte un mūzika*, 1984). Šajā darbā Kuriševa definē teātra mākslu šādi:

- 1) teātris ir *skatāmā māksla* (*зрелище*), kas realizējas pārredzamā un reālā (nosakāmā) telpā ar *redzamo* vienību – darbojošos personu, personāžu – starpniecību (*lomās, dzīvās bildēs, visu acu priekšā*);

- 2) teātris ir darbības, kustības māksla, kas realizējas laikā (*notikumi, personu attiecību attīstība, dzīve*);
- 3) teātris ir nosacīta darbība nosacītā telpā, spēle (*attēlojums, priekšnesums, atveids, dzīve, kas top šajā pašā brīdī*⁴) (Курьшева 1984: 46–47).
Līdz ar to akcentēti trīs svarīgākie mūzikas teatralitātes aspekti jeb, Kuriševas vārdiem, *teatrālisma trīsvienība*, tās konstruktīvā bāze:
 - 1) skatāmība (*зрелищность*) – vizualizācija, inscenējums, uzvedums,
 - 2) spēles stihija – tēlošanas gars, atdarināšana, tās vai citas *uzvedības restaurācija*, kas rada priekšstatu par *darbošanos tēlos*,
 - 3) muzikālā režija, kas nosaka skaņdarba viengabalainību (Курьшева 1984: 63).

Tātad teatralitātes izpausme mūzikā ir savveida *skaņu tēlu teātris*. Sīkāk neizvērtējot tā pazīmes, norādišu uz tiem teatralitātes aspektiem, kuri ir svarīgi un noderīgi mūzikas analizē.

5. Ārpusmuzikālais mūzikā

Kā jau minēts, citu mākslu klātbūtne var kļūt par raksturīgu mūzikas pazīmi. Tādējādi varam konstatēt mūzikas un citu mākslu paralēlismu. Tā izpratnē ir svarīgi šādi jēdzieni:

- programmatisms, ko veido mūzikas un vārda (literatūras) mijiedarbe. Programmatisms var būt sižetisks vai asociatīvs. Turpmākajā izklāstā īpašu uzmanību pievēršīšu tieši asociatīvajam programmatismam, kas saistīts ar mūzikas vizualizāciju;
- gleznieciskums, ilustratīvisms, tēlainība, ko skaņdarbam piešķir mūzikas un krāsas (vizuālās mākslas) saikne;
- skatāmība (skatāma darbība, teātra elementi) un mūzikas vizualizācija, kas ir mūzikas un teātra mākslas sazobe.

6. Mūzikas vizuālā uztvere

Mūzikas vizualizācija paredz iespēju skaņdarbu ne tikai sadzirdēt, bet arī saredzēt. Vizuāli tēlainās asociācijas, bez kurām skaņdarbs nevar *notikt*, liecina, ka mūzikai iespējams piešķirt teatrālu dimensiju. *Šis skaņdarbs ir jāredz* (nevis jādzird) – tas ir moto, kas varētu liecināt par mūzikas teatrālo aspektu. Kā lieliskus mūzikas skatāmības piemērus var izcelt Austrijas TV kanāla *Sat-3* veidotos raidījumus *Mūzika citādā redzējumā* (*Musik anders*

⁴ Šeit un turpmāk Tatjanas Kuriševas citāti sniegti raksta autora tulkojumā.

sehen). Ļoti pazīstama mūzika tajos ietverta (interpretēta!) neparastā vizuālajā risinājumā, bieži vien balansējot uz redzamā/dzirdamā inversijas robežas: *acīmdzirdamā* un *ausīmredzamā* konfrontācija kļūst par interpretācijas papildelementu un teatrāla efekta radītāju. Jāuzsver gan, ka CD (DVD) ieraksta formātā šo ideju nav iespējams pilnībā realizēt. Lai salīdzinātu *dzīvo* koncertu un ierakstu, iespējamas paralēles ar teātri un kino. *Dzīvais* koncerts drīzāk uztverams kā teātris, turpretī CD (DVD) ieraksts – kā kino, iemūžināta vērtība. Tam ir arī citi mākslinieciskie uzdevumi – ierakstam svarīgāka ir savveida *sterilitāte*, filigrāni izstrādāta perfekcija, nevis emocionāli nepastarpināts tiešums, kura dēļ cilvēki mūsdienu tehnoloģizētajā pasaulē vēl *nez kāpēc* apmeklē koncertus. Un, visbeidzot – CD (DVD) ierakstā teatralitātes elementiem interpretācijā ir vien pakārtota, sekundāra loma; izmantojot teātra terminoloģiju, mūzikas iedarbību uz klausītāju/skatītāju *dzīvajā* koncertā varētu salīdzināt ar t. s. *rādīšanas teātri*, bet ierakstā – ar *pārdzīvojamā teātri*. Līdz ar to jāsecina, ka par mūzikas teatralitāti var runāt, ja mūziku *redz*, ja tā ir ilustrējoša, tēlaina, saistīta ar programmu utt.

7. Teatralitātes jēdziena izmantojums mūzikas analizē

Kā jau iepriekš minēts, mūzikas analizē iespējama ne tikai šauri profesionāla pieeja, bet arī plašāks skats uz skaņdarbu, izmantojot paralēles ar citām mākslām un reālās dzīves kontekstu. Tas palīdz uztvert mūzikas būtību un atklāt jaunus analīzes aspektus, lai pārvērtētu skaņdarba saturu un tehnisko risinājumu. Tāpēc par mūzikas teatrālajiem aspektiem var precīzāk runāt, ja mūzikas skaidrojums un analīze pieļauj ārpusmūzikālu terminoloģiju un metaforisku izteiksmes veidu.

Jāatzīmē, ka ne vienmēr teātris ir *skatāms* un mūzika *klausāma*. Ja teātri *klausās* un mūziku *skatās*, tad veidojas mūzikas teatralizācija un teātra muzikalizācija; tāpat muzikāla var būt glezna vai vārds, ja uzmanība primāri tiek pievērsta ritmam vai skanējumam, nevis krāsai un līnijai vai nozīmei (vēstījumam).

8. Metaforiska pieeja analīzei. Metaforas un paralēles

Domāšana metaforās un mākslu paralēlskatījums ļauj savdabīgāk izvērtēt un izskaidrot gan mūzikas laikmetus un stilus, gan arī mūzikas tehnoloģiskās struktūras aspektus. Tādēļ piedāvāšu dažus salīdzinoša skatījuma piemērus, kurus esmu izmantojis savās lekcijās gan profesionālā auditorijā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (JVLMA), gan arī ārpus tās. Aplūkojot mūziku

paralēlēs ar citām mākslām, iespējami šādi atsevišķu stilu vai laikmetu raksturojumi:

- romantisms – skaņa ir vārds; mūzika kā literatūra stāsta stāstu, raksta ar skaņām; šajā ziņā simfoniju var pielīdzināt prozai, bet koncertu lugai (Torgāns 1993: 39). No savas puses piedāvāju salīdzināt simfoniju ar romānu, simfonisko poēmu ar garstāstu, bet svītu – ar noveli vai noveļu krājumu;
- impresionisms – skaņa ir krāsa; mūzika kā vizuālā māksla *glezno* ar skaņām. Mūzikas instrumenti funkcionē nevis kā universālu afektu raksturotāji (baroks un klasicisms) vai indivīda emocionālās noskaņas paudēji (romantisms), bet gan kā krāsu kombinācijas (*tembru mikstūras*);
- savukārt 20. un 21. gadsimta mūzikā instrumenti darbojas kā tēli, personāži, kā individualitātes (solo) un masas (*tutti*) pretstatījums, kas rada dramaturģisko konfliktu.

Arī no struktūras un izteiksmes līdzekļu viedokļa mūziku var salīdzināt ar literatūru. Klasicisma laikmetā mūzikai raksturīgā harmonija un tonāli skaņkārtiskā funkcionalitāte sabalsojās ar literatūrā valdošo teikumu konstrukciju un gramatisko likumu prioritāti; romantisma galvenais izteiksmes līdzeklis ir melodija, plaša un izvērsta kā paplašināts teikums; impresionisms piedāvā šo melodijas apjomu reducēt līdz frāzei vai pat motīvam – vienam vārdam, ar ko *iekrāsot* acumirkļa jūsmu; savukārt ekspresionisms vārdu lakonizē līdz zilbei, kas līdzvērtīga mūzikas intonācijai, bet puantilisms mūzikas izteiksmi *atomizē* līdz vienai skaņai – burtam, tādējādi var runāt par skaņas fonētikas muzikalitāti. Un tikai neoklasicismā atkal atgriežas mūzikas struktūras pamatvērtības – vienkāršs paplašināts teikums kā mūzikas konstrukcijas pamats.

Daudzus mūzikas terminus var salīdzināt arī ar teātra mākslā lietotajiem. Aktiera lomas tekstam ir tiešas paralēles ar mūziķa nošu tekstu (partiju), līdz ar to aktuāls kļūst jēdziens *teksta lasījums*. Arī mūzikas frāzējumu, akcentu izkārtojumu, mūzikas *runu* var izskaidrot ar teātra runas mākslas un oratora mākslas kategorijām, savukārt interpretācijas process mūzikā un teātra mākslā rosina paralēles *aktierilrežisors = mūziķildiriģents*. Šīs paralēles varētu turpināt arī citās jomās – sportisti/treneris; armija/komandieris utt. Pauzes mūzikā var salīdzināt ar kino stopkadriem, modulācijas – ar ceļu, kustību, procesiju, virzību *prom no mājām* (tonalitātes). Tonalitāšu un harmonijas krāsas un harmoniskā variēšana rosina analogiju ar grimu vai maskām utt. Šādu metaforu un salīdzinājumu klāsts ir neizsmeļams un auglīgi izmantojams konkrēta skaņdarba analizē.

9. Hektora Berlioza *Fantastiskā simfonija* kā mūzikas un teatralitātes mijiedarbes piemērs

Skaņdarbus, kuru analizē var izmantot teatralitātes aspektus, katrs izraudzīsies ļoti individuāli. Spilgti piemēri varētu būt Roberta Šumaņa *Karnevals* – psiholoģisko vīziju portretējumu kvintesence, Sergeja Prokofjeva *Pēterītis un vilks* – instrumentāli tvērtā tēlu un personāžu parāde, Modesta Musorgska *Izstādes gleznas* – trīskāršs portretējums (Viktora Hartmaņa fantāzijas Musorgska klavierversijā un Morisa Ravela simfoniskajā lasījumā), Igora Stravinska muzikāli dramatiskais kamerdarbs *Zaldāta stāsts*, Dmitrija Šostakoviča mūzika ar tai raksturīgo asociatīvā programmatisma zemtekstu un slepenrakstu spēli. Taču īpaši izceļama Hektora Berlioza *Fantastiskā simfonija*, kas turklāt ir viens no pirmajiem muzikāli literārā teātra piemēriem pasaules mūzikas vēsturē. Turpinājumā piedāvāju savu skatījumu uz šo skaņdarbu.

Berlioza *Fantastisko simfoniju* op. 14 *C dur* (1830) var dēvēt par muzikāli simfonisku izrādi. Pašu komponistu savukārt ir pamats uzskatīt par programmatiskā instrumentālā teātra žanra aizsācēju. To apliecina simfoniju nosaukumi – *dramatiskā* (simfonijas *Romeo un Džuljeta* papildapzīmējums), *Fantastiskā* – un arī izteiksmes līdzekļu lietojums:

- cilvēka balsi aizstāj instrumenti, kuri ir personificēti, pārvērsti par varoņiem;
- simfonijas žanrā tiek ievests vārds (*Lielā sēru un triumfa simfonija*, 1840), atskaņojumā piedalās soloziedātāji un koris;
- simfoniju daļas tiek dēvētas par skatiem, to skaits palielinās – citiem vārdiem, simfonija sāk līdzināties teātra izrādei.

Berlioza autobiogrāfiskā teātra izrāde *Fantastiskā simfonija* ik takti pārsteidz klausītāju ar savam laikam neparastiem, inovatīviem mūzikas izteiksmes līdzekļiem, saglabājot intrigu kā labā detektīvā visā skanējuma gaitā. Klausoties šo mūziku, gribas iesaukties: *Tā taču neviens neraksta!* Un nerakstīja arī, tiešām... Jaunais simfonijā daudzējādā ziņā ir saistīts ar tās programmatisko saturu, kurš prasīja nevis universālus romantisma mūzikas valodas paņēmienus, bet neordinārus meklējumus. Izcilais 20. gadsimta amerikāņu komponists un diriģents Leonards Bernsteins dēvējis šo simfoniju par *halucināciju kvintesenci – psihodēlisko ekspedīciju*⁵.

Palūkosimies, kā mūzikas izteiksmes līdzekļi atklāj teātra dramaturģijas principos balstīto programmatisko saturu. Berliozs, kurš kā savu estētisko lozungu bija izvirzījis mūzikas demokratizāciju un saprotamību visplašākajām

⁵ Young people's concert [25.05.1969.]: Berlioz takes a trip. *Leonard Bernstein*. http://www.leonardbernstein.com/ypc_script_berlioz_takes_a_trip.htm (28.01.2013.)

klausītāju masām, *Fantastiskajā simfonijā* (un arī visā daiļradē) lieto ārkārtīgi daudz novatorisku paņēmieni un kā līdzekli šī mērķa sasniegšanai.

Jau pats skaņdarba pilnais nosaukums – *Fantastiskā simfonija. Epizodes no mākslinieka* [t. i., paša Berlioza – A. V.] dzīves – liecina gan par sīzētiski vēstošo programmatismu, gan arī par autobiogrāfiskumu. Komponista piedāvāto programmu katrs klausītājs var identificēt konkrēti ar sevi – personiskā pārdzīvojuma unikalitāte te iegūst universālus vaibstus. Jāpiebilst, ka tūlīt pēc skaņdarba sacerēšanas 1831. gadā tapis tā turpinājums – vokāli simfoniska liriskā drāma sešās daļās *Lelio jeb Atgriešanās dzīvē*, op. 14a, kas atskaņojama bez pārtraukuma uzreiz pēc *Fantastiskās simfonijas* (remarka skaņdarba partitūrā: *Melologs* [! – A. V.] sešās daļās; *Symphonie fantastique turpinājums, kas jāspēlē pēc tās* attacca).

Līdz ar to skaņdarba programmatisms kļūst par teatrālu kategoriju – veidojas **diloģija (diptihs)**, kas rosina analogiju ar teātra izrādes cēlieniem. Turklāt uzmanības centrā ir nevis viena un ikāla cilvēka personiskās dzīves problēmas atklāsmē, bet gan tipiska un ievērojama romantisks varoņa programma, ko raksturo svārstības, ideāla meklējumi, centieni atrast savu vietu dzīvē (Džordža Gordona Bairaona, Viktora Igo u. c. 19. gadsimta rakstnieku mākslas motīvi).

Rihards Vāgners, kurš arvien tiek uztverts kā Berlioza estētikas idejiskais turpinātājs, veidojis operu **tetraloģiju** *Nibelunga gredzens*; Džakomo Pučīni ir radījis operu **triptihu** (triloģija *Apmetnis*, *Māsa Andželika*, *Džanni Skiki*; tajā ietvertajām operām gan nav nekādu citu kopēju iezīmju kā tikai viencēliena struktūra); krievu komponista Nikolaja Sidelņikova spalvai pieder tipiski krieviska **diloģija (diptihs)** *Orģija un Paģiras*, kuras daļas atskaņojamas vēlā vakarā un agrā rītā; visbeidzot, Karlheincs Štokhauzens sacerējis pat **septaloģiju** *Gaisma* (apakšvirsraksts *Septiņas nedēļas dienas*) – tās ietvaros katrai dienai paredzēta opera.

Berlioza simfonijā izmantoti vairāki īpaši mūzikas izteiksmes līdzekļi, kas vērtējami kā teatralitātes izpausmes – neordināras intervālu secības, kas rada pārsteiguma un negaidītības izjūtu, tembrāla personifikācija utt.; taču pati galvenā teatralitātes pazīme ir tā, ka komponists šajā opusā darbojas kā dramaturgs, režisors un pat interprets vienlaicīgi – paša sacerēta ir gan programma (analoģija ar stāstu, lugu), gan tās muzikālā režija. Komponista iztēle piedāvā tik krāsainas skaņu vīzijas, ka klausītājs nevis tikai klausās mūziku, bet skatās muzikālā teātra izrādi, kas realizēta skaņās.

Fantastiskā simfonija ievada jaunu simfoniskās domāšanas tipu, kur saturs nosaka formu (šajā gadījumā, daļu skaitu), nevis formas shēma pieprasa noteiktu saturu. Četrdaļība turpmāk kļūst nevis par normatīvu, bet

gan par gadījuma parādību, jo franču simfonijās kopš Berlioza laikiem vispār dominē trijdaļības tendence un tās tuvinās svītas ciklam. Literāra analogija drīzāk veidosies nevis ar romānu, bet gan ar teatralizētu romānu. Turklāt tematiskā un tembrālā diferenciacija un personifikācija vērs skaņdarbu līdzīgu dramaturģijas žanram – teatralizētam monovēstījumam. Simfonijas daļu skaitu var salīdzināt ar lugas cēlienu skaitu, simfonijas un svītas paralēles – ar romāna un noveles attiecībām, savukārt nenormatīvs skaņdarba daļu skaits kļūst par svarīgu simfoniskā darba teatralitātes pazīmi (nekur nav noteikts, cik cēlieni jābūt lugā!).

Jau pats simfonijas ievads veic saturisku funkciju, mūzikas tēlos iedzīvinot apreibināšanos ar opiju. Tas nav ievads šī formas posma sākotnējā izpratnē, kad viena no tā funkcijām bija sagaidīt zālē aizkavējušos klausītājus. Tā nav tikai norise *pirms priekšskara pacelšanas*, bet gan organiska sižetiskās darbības sastāvdaļa, kas kalpo kā papildus teatrāls efekts kopējā mākslinieciskajā vēstījumā. Ievads ir nepieciešamās iepriekšējās pieredzes informatīvs pieņemums, bez kura nav iespējams izprast visas simfonijas (ne tikai pirmās daļas!) saturu un jēgu. Šāda *priekšskara atvēršanās* vērojama gan pirmajā daļā (opija iedzeršana), gan otrajā (tiek sagatavota balle un tai raksturīgā gaisotne, radīts priekšstats par balles zāles durvju atvēršanos), gan arī piektajā (raganu salidojums un saiets pirms sabata nakts orgijas). Un arī simfonijas programma līdzinās isam sižeta aprakstam operas vai teātra izrādes anotācijas prospektā.

Pirmajā daļā (*Sapņi. Kaislības. Largo. Allegro agitato e appassionato assai*) klausītājam tiek piedāvāta vadtēma – simfonijas varoņa mīlotās tēlaina personifikācija. Līdzīgi kā izrādē, tā ir personāža identifikācija – tikai nevis vizuāla, bet akustiska. Šo ideju tālāk attīsta Vāgners savās operās, ieviesdams vadmotīvus – ne tikai personāžu, bet arī priekšmetu un lietu identifikācijas zīmes. *Fantastiskajā simfonijā* mīlotās vadtēma caurvij visu skaņdarbu, tā iegūst dažādus veidolus atbilstoši varoņa emocionālajai noskaņai un satura kontekstam – gluži kā uzvelkot citu tērpu vai uzliekot jaunu grimu. Arī tās sākotnējais izklāsts ir īpatnējs – melodija ir nevis liriska, bet stūrainā, mokoši meklējoša, arī pavadijums nevis glāsta, bet nervozi un konvulsīvi *pātāgo* šo sapņu tēlu.

Otrā daļā (*Balle. Allegro non troppo*) tēlo balles skatu ar daudzskaitlīgiem personāžiem. Atrast un samanīt īsto – mīloto – tas ir galvenais uzdevums simfonijas varonim un tāpat arī klausītājam. *Ritenuto* (palēninājums) rada teatrālu atskatīšanās un mīlotās meklēšanas asociāciju – ir viņa vai nav? Vai man tikai tā izlikās un šķita?

Trešā daļā (*Skats laukos. Adagio*) veidota kā teatrāls uzvedums ar diviem personāžiem. Jau ievada tēma risinās kanonā, respektīvi, diālogā.

Berliozs izmanto divus līdzīgus, tomēr nedaudz atšķirīgus instrumentālus tembrus – oboju un angļu ragu; tie simbolizē divus ganiņus vai arī viena ganiņa (kura tēlā ir transformējies simfonijas galvenais varonis – pats autors) divas dažādas izpausmes – sapņus un realitāti. Teatrāla saspēle veidojas gan uz skatuves, gan aizkulisēs. Klausītājs to dzird, bet neredz; distancētais skaņas avots spilgti vizualizē negaisa skatu – vieglas dunošas tuvošanās šķiet liecinām par kādu tālu procesiju. Šajā daļā oriģināli risināts mīļotās tēls; tā parādīšanās rada satraukumu, nemieru un diskomfortu varoņa un dabas idilles saplūsmē. Ne velti daļas kodā viens no *ganiņiem* vairs dialogā neiesaistās – tā vietā četru timpānu partijā atskan negaisu vēstoši, klusināti draudi; varonis ir palicis viens, bez iespējas *piezvanīt draugam* un atbalstīties uz viņa pleca.

Ceturtajā daļā (*Gājiens uz soda vietu. Allegretto non troppo*) tēlotas pūļa stihijas izpausmes – personāli diferenciēti masu skati, kas sastopami gan kino (Federiko Fellini), gan teātrī (Arnolds Liniņš), arī Modesta Musorgska operās (*Boriss Godunovs* u. c.). Berliozs skaņdarbā vērojama pūļa vienotība kopīga mērķa sasniegšanai – varoņa garīgai un, pats galvenais, fiziskai iznīcināšanai. Rodas pamatots jautājums: kā lai attēlo pūļa stihiju un haosu, ja orķestri visiem jāspēlē vienlaikus, sinhronā saskaņā? Mākslā stihiju un haosu vispār ieteicams atveidot ļoti mērķtiecīgi un organizēti, un te nepieciešama arī muzikālā režija. Berliozs panāk to ar tēmas monolitā izklāsta reģistrālu, tembrālu, artikulatīvu un dinamisku skaldījumu. Punktētais ritma zīmējums raisa asociācijas ar lūzumu un papildus *slēpto rezervju* iesaistīšanu ciņā, kā arī masu pulcēšanos un uzbrukumu, radot agresijas, haosa un histērijas noskaņu. Daļas beigās stigu picikato iezīmē vizuālu un pat naturālu galvas nociršanas efektu: pa ešafota kāpnēm strauji noripo galva – cauri vijoļu, altu, čellu un zemo kontrabasu rindām, izraisot gaviles metāla pūšaminstrumentos. Bendes priecājas, ka ir nocirtuši varonim galvu un *teicami* veikuši savus profesionālos pienākumus. Gavilējošs, liksmojošs mažora spožums ir *jēls*, truls, primitīvs, naivs, tiešs un parāda tonālās un skaņkārtiskās semantikas transformācijas teatralitāti – *mažora ļaunums* jo īpaši pasvītro varoņa bojāeju.

Piektajā daļā (*Sapnis sabata naktī. Larghetto. Allegro. Allegro assai*) glisando paņēmiņa izteiksmība rada mistisku ainavu, mošķu žāvu asociācijas. Mīļotās vadmotīva *tembrālā* (pikolo klarnete), *tematiskā* (melismātika – trilleri, priekšskaņi) un *ritmiskā* (valšveidība) pārveide kļūst par ilustratīvu teatrālu kategoriju, kas iezīmē viena tēla dramaturģiskās attīstības dažādas fāzes un pakāpes. Pikolo klarnetes tembra izmantojums deformē *lirisko* tēlu, vērsot to *sarkastiski komisku* un radot teatrālu pārspilējumu – līdzīgi skatījumam caur palielināmo stiklu vai paspilgtinātām prožektoru un rampas izgaismojumam.

Šeit izpaužas arī tematisma žanriskā un tembrālā transformācija (deformācija) – gan instruments (pikolo klarnete), gan valša žanrs rada vulgarietātes un cinisma iespaidu (iespējams salīdzinājums ar Alfrēda Šnitkes daiļradi, kur līdzīgu kontekstu rod estrādes mūzikas elementu izmantojums). To vēl vairāk paspilgtina viduslaiku gregoriskā dziedājuma – *Dies irae* tēmas – parādīšanās, kas apliecina semantiskās parodijas klātbūtni.

Finālā vērojama arī saturiska deformācija – *Sapnis sabata naktī* parodē gan slavenās Viljama Šekspīra komēdijas *Sapnis vasaras naktī* nosaukumu, gan tās saturisko jēgu (emocionālo gaisotni). Tādējādi izpaužas arī stila teatralitāte.

Šajā pašā daļā sastopams **teatrāls ilustratīvisms** – miroņu kaulu asociatīvajam attēlojumam izmantots specifisks artikulācijas paņēmieni *col legno*, kas nozīmē spēli pa instrumenta stīgām nevis ar lociņa astriem (*arco*), bet gan ar tā koka daļu (*legno*).

Skaņkārtiskā modeļa un skaņkārtiskās sistēmas deformācija notiek orgijas tēmas attīstībā: sākotnēji tā sniegta kā diatoniska fūgas tēma ar visai konkrētām aprisēm, bet vēlāk transformējas par hromatisku, netemperētu dunoņu un troksni, kas tēlo sabata nakts izpriecu kulmināciju.

Simfonijas fināls – liksmojošs Do mažors – ataino ļauno spēku uzvaru. Tādējādi arī skaņkārtas sfērā atspoguļojas mūzikas materiāla teatrāla deformācija: mažors, kurš vienmēr ir simbolizējis optimismu un apliecinājumu, tagad iemieso ļaunuma un negācijas triumfu, mainot visas iepriekšējās skaņkārtiskās semantiskās pieredzes nostādnes. Mažora semantiskās nozīmes transformācija vai deformācija ir spilgts teatrāls paradokss, kas līdz ar Berliožu kļūst par iedarbīgu izteiksmes līdzekli daudzu nākamo paaudžu komponistu daiļradē (Sergeja Raħmaņinova *Simfoniskās dejas* u. c.).

Fantastiskajā simfonijā Berlioza meistarība izpaužas arī izcilā orķestra kolorīta pārvaldīšanā, par to liecina instrumentācijas tembrālā teatralitāte (gleznainība, kolorīts). Šīs simfonijas klavierizvilkums (tāpat kā citi Berlioza darbu pārlikumi) nebūt neatspoguļo to māksliniecisko līmeni, ko sniedz komponista priekšteču – Jozefa Haidna, Volfganga Amadeja Mocarta, Ludviga van Bēthovena u. c. – partitūras, kuru kvalitatīvā vērtība izpaužas arī bez konkrēta instrumentāli tembrālā risinājuma. Simfonijas liriskajās daļās, otrajā un trešajā, nav lietota metāla pūšaminstrumentu *smagā artilērija*, avukārt dramatiskajās daļās, ceturtajā un piektajā, *dārd* un *trako* visi, kas vien uzaicināti piedalīties šajā nevaldāmajā šizofrēniskajā muzikālajā norisē.

Rezumējot analīzi, secinu, ka Berlioza simfonijā var saskatīt šādas teatrālas iezīmes, kas raksturo mūzikas saturu, sižetu un izteiksmes līdzekļu lietojumu:

- simfoniskais teātris;
- sižetiski vēstošais programmatisms;
- autobiogrāfiskums;
- simfonijas diloģiskums (diptihs);
- svītas cikliskums kā noveles dramaturģijas princips;
- simfonijas daļu anormatīvs skaits;
- deformācija:
 - tembrāla, tematiska un ritmiska transformācija kā viena konkrēta tēla attīstības fāzes,
 - skaņkārtiska deformācija kā konceptuāla semantiskās pieredzes deformācija (teatrāls paradokss),
 - skaņkārtiskās sistēmas un skaņkārtiskā modeļa (mažora) deformācija kā ilustratīvisma asociatīva transformācija,
 - tēla deformācija kā mākslinieciska kategorija,
 - saturiska deformācija kā stilistiska teatralitāte;
- ilustratīvisms un ar to saistīta mūzikas vizualizācija;
- sarkasms kā skats caur palielināmo stiklu – prožektoru, rampas gaismā;
- orķestra instrumentācijas (tembrāla) teatralitāte kā svarīga mūzikas dramaturģijas kategorija;
- ievads kā darbība *pirms priekšskara*, iepriekšējās pieredzes atklāsme;
- vadtēma (vadmotīvs) kā darbojošās personas akustiska identifikācijas zīme, tās tematisks un tēlainis portretējums;
- tēla transformācija uz vadtēmas izmaiņu un deformācijas bāzes;
- teatrāla režija puļā un masu skatu personālai un individuālai diferencijai;
- semantiska teatralitāte kā *Dies irae* tēmas izmantojums.

Teatralitātes aspektu analīzei pakļaujas arī vairāki citi skaņdarbi, kuru iztirzājumu esmu gatavs piedāvāt turpmākos pētījumos (Modesta Musorgska *Nakts Kailajā kalnā*, *Izstādes gleznas*; Fēliksa Mendelszona-Bartoldi uvertūra *Sapnis vasaras naktī*; Mihaila Gļinkas *Černomora maršs* no operas *Ruslans un Ludmila*; Ludviga van Bēthovena, Sergeja Prokofjeva, Dmitrija Šostakoviča, Artura Onegēra simfonijas utt.). Praktiski gandrīz jebkuru skaņdarbu var vērtēt šādā kontekstā; tas tikai liecina, cik aktuāla ir teatrālā domāšana komponistu jaunradē, atšķiras vien tās īpatsvars daiļrades principu kopējā kontekstā.

Atslēgvārdi: unikālais un universālais, mākslu būtība un pazīmes, to identifikācijas zīmes, mūzikas teatralitātes izpausmes (ārpusmuzikālais mūzikā, mūzikas klausāmība un vizualizācija jeb skatāmība), metaforiska izteiksme, mākslu paralēlisms.

Aspects of Theatricality in Music Analysis

Andris Vecumnieks

Summary

The article discusses some problems of musical education and stresses the actuality of an universal, historically-theoretical approach in music analysis where not only the *outer* layer of the composition is analysed. It should be noted essences and features of various forms of art (music – sound, literature – word, visual arts – colour, theatre – action on stage, viewable) as well as interaction of music with other arts – the presence of *essences* of other arts becomes a *feature* of the work of art. The unique is considered as an essence and the universal as a feature.

We often see a certain connection between the sound and the word in the Romantic music which tells a story like literature, written in sound. Symphony compares with novel, concerto with play (Torgāns 1993: 39), as well as symphonic poem with story. We see also a relationship between the sound and the colour in the Impressionistic music which compares with visual art, painted in sound.

Parallels with literature are seen in some stylistic aspects:

- Romanticism – melody = sentence;
- Impressionism – motive = word;
- Expressionism – intonation = syllable;
- Pointillism – sound = letter;
- Neoclassicism – simple extended sentence returns as the basis of construction.

Parallels with visual art are following: figurativeness has connection with portrait, and illustrativism with landscape.

The article goes on with the concept of theatricality and interaction between music and theatricality.

Music is a syncretic art; its independence was achieved only during the Renaissance and Baroque period. Theatricality is found in the *blood*, in the *genes* of music. The theatrical can be characterised as the viewable, as the performance. Theatricality in music includes all essences borrowed from other arts (word, colour, visual).

Visualization of music means that the composition must be **seen** (not heard!) – a CD recording is not able to accomplish it. The following issues are discussed in the article:

- programmatic music (= music + literature),

- theatricality of programmatic and non-programmatic music,
- associative programmatic music and storyline programmatic music;
- theatricality of associative programmatic music,
- illustrative, figurative music (= music + visual art),
- viewable music, visualization (= music + theatre, theatricality of music),
- theatricality (picturesqueness + illustrative).

Theatricality of music means that sound is the essence, and viewable, visualisation is the feature; if music is watched, it is illustrative, imaginative, related to programme. Some definitions of theatricality within musical context (metaphors) are observed in the article. The analysed example is *Symphonie fantastique* by Hector Berlioz.

Key words: essences and features of arts; the unique and the universal; theatricality; viewable; visualization of music; theatricality of music; personification of themes.

Literatūra un citi avoti

- Balme, C. (2008). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press
- Briedis, R. (2011). *Interpretācija, analīze un kritika humanitārajās zinātnēs. Inter-tekstualitāte un hipertekstualitāte*. Latvijas Kultūras akadēmijas lekcijas materiāli, glabājas A. Vecumnieka personīgajā arhīvā
- Burns, E. (1972). *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman
- Čakare, V. (2011). *Teatrālisms*. Manuskripts, glabājas V. Čakares personīgajā arhīvā
- Davis, T, & T. Postlewait (eds, 2003). *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essay and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press
- Torgāns, J. (1993). *Koncertēšana un koncertiskums. Koncertžanra specifiskas jautājumi*. Kopsavilkums zinātniskajiem darbiem, kas centrēti ap šo tēmu, – reflektēšanai uz habilitētā mākslas doktora grādu. Rīga: Latvijas Mākslas augstskolu asociācijas Habilitācijas un promocijas padome
- Young people's concert [25.05.1969.]: Berlioz takes a trip. *Leonard Bernstein*. http://www.leonardbernstein.com/ypc_script_berlioz_takes_a_trip.htm (28.01.2013.)
- Курьшева, Т. (1980). *Маргер Заринь*. Москва: Советский композитор
- Курьшева, Т. (1984). *Театральность и музыка*. Москва: Советский композитор

Саломея Рихарда Штрауса: особенности жанра

Dr. art. Анна Предоляк

*доцент Краснодарского государственного университета
культуры и искусств*

Опера *Саломея* Рихарда Штрауса наиболее полно характеризует творческий стиль композитора и, в то же время, достаточно ярко отображает философско-эстетические тенденции, характерные для рубежа XIX—XX веков. Она выявляет дальнейшую перспективу развития европейского оперного театра. В этой драме своеобразно пересеклось и преломилось традиционное и новаторское.

Саломея завершила путь развития позднеромантической музыкальной драмы, восприняла влияние эстетики символизма, натурализма, импрессионизма, отчасти неоклассицизма, предварила развитие экспрессионистского музыкального театра. Она вобрала в себя идейно-стилевые особенности, отражающие нравственные и социальные категории Нового времени, такие как *человек, общество, красота, любовь, долг, справедливость* и т. п. Иное, по сравнению с романтизмом, понимание этих категорий повлекло за собой формирование новой экспрессии, стиливых поисков, новизну формы, интерпретации сюжета.

Время, когда Штраус работал над *Саломеей*, как пишет Эрнст Краузе, *было отмечено печатью пафоса и погоней за сенсациями [...] публика вильгельмовской эпохи считала высшим достижением искусства то, что в действительности было всего лишь выражением душевного разлада, опустошенности, опьянения чувственной красотой, характерных для последователей “Сецессионизма”*. В период, предшествовавший первой мировой войне, *отталкивающее прославлялось и с помощью музыки, удушающе-нездоровое прикрывалось изысканностью музыкально-драматических форм* (Краузе 1961: 324).

Литературной основой *Саломеи* Штрауса послужила библейская легенда, обработанная в виде драмы представителем английского символизма Оскаром Уайльдом. Согласно Евангелию от Марка, главе 6: 14—30, дочь Иродиады требует голову Иоанна Крестителя как награду за свой танец. Жестокая прихоть зависела не от девушки, а от Иродиады, ее матери. *Ирод [...] взял Иоанна и заключил его в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что женился на ней. Ибо Иоанн говорил Ироду: не должно тебе иметь жену брата своего. Иродиада же, злясь на*

него, желала убить его; но не могла (Библия [...] 1991: 972). Пир у Ирода и танец дочери Иродиады стали подходящим моментом для исполнения собственной воли Иродиады. *Она вошла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя* (Библия [...] 1991: 973).

Образ женщины, сошедшей со страниц Библии, не был нов для искусства. Сначала он появился на порталах средневековых базилик, на сводах часовен и стенах монастырей, где ее изображали нежной и радостной, почти с чертами Мадонны. Позже Иосиф Флавий назвал женщину, танцующую на пиру у Ирода и попросившую в награду голову Иоанна Крестителя, Саломеей. Имя *Саломея* в переводе с еврейского *шалом* означает *мир*. В эпоху Возрождения ее изображали женщиной, сознающей свою красоту и несущей *голову пророка изящно и свободно, будто корзину с цветами* (Парандовский 1990: 500). В XIX веке во *Иродиаде* Гюстава Флопера Саломея парит *среди [...] драгоценностей и шелков, утопая в облаках никому не видимых искр* (Парандовский 1990: 499). В начале XX века образ Саломеи прочно вошел в литературу и искусство Нового времени.

Саломея Уайльда являет собой пример английского литературного модерна. Основа его стиля — *эстетика парадокса* (Тишунина 1994: 90). Парадокс для Уайльда — это блестящая игра ума, остроумия, неожиданность умозаключений, четкость и отточенность суждений, афористичность, емкость и сжатость мысли. Внезапное *опрокидывание* привычных понятий и суждений производит впечатление чего-то совершенно неожиданного. *Также парадоксальная форма мышления не может быть ни истинной, ни ложной* (Тишунина 1994: 90). Не случайно Уайльда привлекала такая сцена как танец Саломеи из флоперавской *Иродиады*: танец на руках, вызывающий ассоциацию с танцем *перевернутого мира*, утопающего в роскоши, но обреченного на гибель. Язык искусства модерна — это язык символов, который в определенном смысле смыкался с языком символизма. Но в отличие от символизма, в центре которого находится тайна человеческой души, в искусстве модерна акцент смещается на мистическую тайну человеческого тела и стремление изобразить неуправляемые психические процессы во внешнем рисунке поведения.

Это отразилось, в первую очередь, на трактовке женских образов. Если в символизме доминировал образ хрупкой, непорочной, нежной и беззащитной женщины, то модерн отображал ее антипод. В конце XIX — начале XX века произошло взаимопроникновение этих двух трактовок. Роковые женщины стали принимать облик хрупких и нежных существ, а непорочные и беззащитные существа старались скрыть свойственное им разрушительное демоническое начало. В этом заключается сложность

понимания образа уайльдовской Саломеи. Она невинна и преступна, наивна и аморальна, красива и пошла. Саломея – юная, невинная и влюбленная девушка – несет смерть и губит все вокруг себя.

Основной конфликт оперы – конфликт двух миров, языческого и христианского – отображается на всех уровнях драматургии: вневременной, символический (противопоставление символических систем и смысловых значений вещей, явлений, персонажей), внешне-действенный (противопоставление групп персонажей, центральный личностный конфликт Саломеи и пророка, конфликты Ирода и Иродиады), внутренний – противоречивый мир порочной *непорочности* Саломеи, безумные прихоти Ирода, Иродиады.

Штраус определил свое произведение как *музыкальную драму*. Однако, думается, что в этом сочинении присутствуют черты, указывающие на то, что *Саломея* может быть определена и как *драма-мистерия*, о чем говорят многие качества ее художественного процесса.

В основе оперы, как и в пьесе Уайльда, лежит библейский сюжет, и, главное, есть персонаж Библии, проповедник, который ведет свое дело – проповедь – до момента своей смерти вопреки стене непонимания глухого к истине, бездушного общества. Все действие – гигантский, типичный для экспрессионизма диалог непонимания, косвенно предвосхищающий диалог между Христом и казнившими Его первосвященниками, государством, толпой. Восторженная проповедь Иоканаана и полное ее неприятие – два параллельных мира. Наиболее важные моменты действия – такие же диалоги непонимания в разных мирах: пажа и принца Нарработа, Саломеи и Нарработа, Иоканаана и Саломеи, Ирода и Иродиады, Ирода и Саломеи. Эти фрагменты похожи на вспучивание *сгустков массы* непрерывно дрящегося и текучего, мистического и реального, медитативного и нервно-рваного одновременно, подобно тому, как возникает состояние напряжения или сжатия (Бергсон 1994: 20) в пространстве и времени. Так библейский сюжет переосмысливается в свете философских исканий рубежа веков, а кульминационными точками действия являются ритуальные акты. Первая кульминация – *ритуальный танец Саломеи*, выдержанный в культовых традициях времени Библии с множественными сакральными смыслами. Как свидетельствуют различные справочные источники, практически во всех культурах древности танец всегда имел сакральное значение. Он являлся специфической формой молитвы, частью магических и священных обрядов: *прыгать, танцевать* означало *молить, просить* (Малахов 1986: 328). Позже ритуальный танец стал имитацией архе – *божественной игры* Творения. С одной стороны, если центром

танца являлась девушка, то обряд приобретал смысл либо инициации, либо обретения рая. С другой стороны, это танец невинной девушки, являющейся жертвой системы Ирода. Она танцевала, чтобы угодить ему и потребовать, впоследствии, исполнения потайного желания. Идея восточного стриптиза — снятие семи разноцветных покровов, совершенная красота обнаженного тела, совмещенная с чувственностью и страстностью героини, пришлись царю по душе. Следовательно, танец обнажает патологическое, почти безумное, видение действительности Иродом. Также танец связан с символикой луны. Луна как *одушевленный* персонаж зримо присутствует на протяжении всего оперного действия. В то же время, она как предзнаменование грядущего исхода символизирует *левое око* божества, следящего за происходящим. Этот символ привносит еще одну особенность в трактовку танца. Движения в танце, как в древности, наполнены подражанием движениям небесных светил, Солнца, планет и звезд. Этот ритуальный танец делает Саломею причастной к иной жизни, постепенно раскрывая тайну Любви и тайну Смерти.

После танца героиня была умерщвлена, ибо один ритуал порождает новый — приношение жертвы — отрубленной головы Иоканаана на серебряном щите. Серебряный щит является символом духовной защиты Иоканаана от тлетворного влияния мира. Он указывает на сохранение его непорочности. Серебро — один из драгоценных металлов, в древности ассоциируемый с луной, лунным светом и лунными божествами. Оно — свет надежды, мудрости и чистоты, что сохранено в христианстве.

По мнению Сергея Аверинцева, более редкие версии позволяют говорить о причастности серебряного блюда, иногда с окровавленной головой, к символике Грааля. Этот мотив, *дошедший в валлийской передаче, связан не только с христианской атрибутикой и образом Иоанна Крестителя, но и с магической ролью отрубленной головы в кельтской мифологии*, которая символизировала *владычество потустороннего мира* (Аверинцев 1997: 317). Серебро символизирует также девственность, женское начало и мистическую Царицу. Кроме того, оно являлось символом красноречия пророка: *Слова Господни — слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное* (Библия [...] 1991: 573). Итак, луна и серебряный щит — олицетворение Смерти и Жертвы, Жизни и Смерти, Невинности, Греха и Искупления.

Опера насыщена парадоксальной символикой, позволяющей раскрыть тайну внутреннего мира Саломеи, тайну Смерти и тайну Любви (луна, серебряный щит, отрубленная голова Иоканаана, символика имен главных героев оперы). Например, луна — символ мертвой

женщины; имя Иоканаан означает *Яхве милостлив*. Самих главных героев оперы можно назвать образами-символами. Саломея – символ прекрасного, но растлевающего в собственной похоти мира; Иоканаан – символ божественной чистоты и непорочности, вечной юности и молодости, противостоящей абсурдной прихоти Саломеи. Образ Ирода символизирует человечество, мечущееся между Тьмой и Светом, Любовью и Пошлостью, Жизнью и Смертью и, в то же время, олицетворяет всепоглощающую власть штраусовской эпохи.

Хедвиг Лахман (*Lachmann*) внесла в оперное либретто, по требованию Штрауса, ряд изменений: были устранены второстепенные персонажи пьесы Уайльда, сокращены рассказы назареев о чудесах, сотворенных Христом. Композитор не считал их существенно важными, а стремился максимально сконцентрировать действие драмы на ее главной героине. Образ Саломеи является основным драматургическим стержнем музыкальной драмы. В нем сосредоточено много противоречий. Она порочна, но и сама является жертвой породившего ее государства. Жизнь во дворце вращается вокруг принцессы. Она является той магической точкой, из которой исходит и на которой замыкается действие. Это – символ *антимира*, который сам зависит от состояния ее души, ее желаний. Эволюция образа героини включает три ступени восхождения – три диалога (с Нарработом, Иоканааном и Иродом), танец семи покрывал и парадоксальный заключительный *монолог-диалог* с мёртвой головой пророка. Уже начальная фраза оперы *Как прекрасна принцесса Саломея сегодня ночью* (Strauss 1968: 5) приобретает в драме мистический оттенок. Смысл этой фразы расширяется до мифологемы Ужасного и полного отрицания идеи Красоты. *Она – чудовище... Убейте ее!*, восклицает Ирод после того, как Саломея целует Иоканаана (Strauss 1968: 152).

В музыкально-тематическом процессе Саломею характеризуют три основных лейтмотива, каждый из которых постепенно раскрывает ее внутреннюю сущность. Первый лейтмотив – лейтмотив красоты Саломеи (первые три такта музыки) – представляет собой стремительный взлет мелодии у кларнета на фоне тремоло струнных, упирающийся в квинту лада, синкопой и опеванием вокруг нее мотива *креста*, изящным пунктиром на тонической сексте. В нем воссозданы *капризный излом* восточной принцессы, легкость, грация и таинственное очарование девушки, потенциально в нем – взвинченность и экспрессия.

Второй лейтмотив драматичен. *Желание изобразить драматический образ как можно четче и яснее*, – писал Штраус, – *привело меня к использованию битональности* (Kestner 1989: 44). Принцип битональности по-

звонил композитору наметить *вторую, эстетическую реальность*, которая независимо и незримо присутствует в характеристике образа Саломеи, подспудно направляя ее характеристику в сторону трагического и ужасного. Третий лейтмотив — прекрасная вальсовая тема в начале второй сцены, символизирующая соблазнительность героини, ее неотразимость и изящество. Но образ Саломеи невозможно ограничить только тремя лейтмотивами, так как ее вокальная партия многогранна и разнообразна, взаимодействует с лейтсистемой.

Саломея постоянно находится на границе двух миров — реального и мистико-ирреального, ей предстоит выбор — остаться в этом мире или через смерть стать свободной от греха и порока, уйти в чистый и обновленный мир, обновившись самой. Болезненная и взвинченная любовь к Иоканаану обнажает ее бессознательное стремление к освобождению, к обретению душевной красоты, равной красоте ее тела. Подсознательно она связана с Иоканааном.

В лице Иоканаана авторы воссоздали образ пророка Ветхого Завета, непреклонного и фанатичного. Иоканаан, *посланец Христа*, но не *Христос*, у него нет *всепрощающего милосердия* Спасителя. Он неустанно проклинает девушку как дочь преступной матери, утверждая постулаты веры, разжигает ее страсть. Его ортодоксальность не оставляет выбора ни для самого пророка, ни для Саломеи. Сжимающийся в закрытое точечное пространство круг, в котором оба находятся, символизирует образ изуродованного мира. В то же время, это точка отсчета для перехода в мир идеальный. Выход — жертвенная смерть обоих. Она принесет освобождение от грехов Саломее, даст высшую свободу — свободу духа — плененному Иоканаану.

Его музыкальная характеристика чиста и возвышенна. Оба лейтмотива Крестителя диатоничны и хоральны. Первый, мужественный и торжественный, характеризует Иоканаана как пророка. Пунктирный ритм, эпическая маршевость, восхождение по звукам фанфары символизируют непреклонность и твердость его духа, готовность жертвовать собой во имя веры. Другой представляет пророка как вестника новой веры, пришествия Христа: ниспадающие кварты, хоральность, опора на риторические формулы *зова* и медленно распетый мотив *креста*, барочная символика которых однозначно указывает на Спасителя. В диалоге с Саломеей этот лейтмотив приобретает торжественную широту и величавость. По мере множественного повторения этих поначалу величественных мотивов, их смысл изменяется на противоположный, они перевоплощаются в фатальные постулаты. Пафос позитива оборачивается не ме-

нее насыщенным и драматичным пафосом негатива. Возникает принцип зеркальности драматургии.

Вхождение в зазеркалье происходит в диалоге Саломеи и Иоканаана. Он состоит из четырех динамически восходящих фаз, каждая из которых знаменует этапы становления любовного чувства Саломеи, по аналогии со сценами из *Тристана и Изольды* Рихарда Вагнера. Это становление предельно сексуально, чувственно и, в то же время, возвышенно восторженно. Вначале героиня выражает свой восторг по отношению пронзительно сверкающих, черных как бездна ночи, глаз Иоканаана (тема глаз соотносится еще и с темой любовного взгляда, темой животного желания, темой Ужаса и Любви). Потом восхваляется его *кристально белый лоб и снежная белизна* его тела, линии которого *чисты как лилии в садах Вавилона, как снега Килиманджаро* (Strauss 1968: 89). Тема тела — она же тема страсти и безрассудства. Затем она обращается к его черным, как угольные копи в Африке, волосам. На языке любви это тема вождения. Наконец, она замечает уста пророка — красные как рубины, как розы. Так рождается тема поцелуя как мотив высшего экстаза любви; одновременно это тема рока, тема навязчивой маниакальной идеи избалованной принцессы, не привыкшей к отказам.

Все эти мотивы — медиаторы сразу трех драматургических уровней. Тело, глаза, волосы и уста — натуралистические атрибуты тела пророка и мистические символы. Мотив *глаз* выступает как символ всевидящего *ока*. В то же время, взгляд — пересечение пространств, мгновенный контакт, соединяющий миры, и символ бездонности погружения в неизведанное. *Тело* символизирует причастность Иоканаана к небесной организации Бога, к Его иерархии. Тело свято и божественно. *Волосы* — символ скрытой духовной силы. Сила проповеди и сила духа Иоканаана заключалась в его волосах. Так, в Новом Завете возникает параллель Иоанна Крестителя с Самсоном и его трагической судьбой. Волосы — нити судьбы, одновременно, — символ инстинктивных сил, атрибут оболыщения и эротической привлекательности. Именно так Саломея воспринимает волосы Иоканаана, любуясь ими. Подсознательное постижение подлинной принадлежности данного символа обостряет чувство страха перед чистотой и святостью. *Уста* символизируют дыхание жизни. Тем более, что Иоканаан проповедовал жизнь вечную, дыхание или Дух, исходящий от самого Бога. Уста становятся также *рупором Слова Господа*, носителем *откровения и покаяния*. Саломея страшится суда неведомого бога, но не может смирить свои желания. В речи пророка она слышит страстную эотику. Это пробуждает ее любовные притязания.

В симфоническом процессе этой сцены ключевую роль играет битональный лейтмотив Саломеи, он же мотив Луны и предтеча мотива-символа Смерти. Темы тела, глаз и волос, тема оболыщения есть симфонические трансформации данного лейтмотива. Так выражается неприглядная суть Саломеи как собирательного символа безобразного образа извращенного общества, его порочности и похотливости. Так формируется *взвихренная* мистически-символическая реальность второго плана, окрашенная в экзальтированные тона.

Вся сцена построена по принципу расширения конфликта и углубления контраста: чем сильнее Любовь Саломеи, тем большую остроту обретает Ненависть пророка. Развитие начинается от чистых и простых тонико-доминантовых гармоний, подчеркнутых в лейтмотивах Саломеи. Но после неистовой речи пророка, приходящего в состояние крайней экзальтации, музыка приобретает зловеще-пугающий характер. Переключение в иную сферу достигается внезапными модуляциями в тональности далеких степеней родства. Гармонический вектор направлен в сторону неустойчивости и предельной диссонансности, которая охватывает политональными и полифункциональными эллипсисами все пространство оркестра. Так осуществляется драматургическая модуляция из *мира* в *антимир*, который развернется далее в четвертой сцене, когда на гротескно-скерцозном лейтмотиве праздника-пира появятся Ирод и Иродиада, гости и придворные.

Последняя (четвертая) фаза диалога непонимания, поединка не слышащих друг друга героев, кульминирует в момент, когда Саломея в иступленном экстазе намеревается поцеловать уста Иоканаана, переступая через тело мертвого воздыхателя принца Нарработта, которого она *успокоила* обещаниями еще во второй сцене: *Я пошлю тебе воздушный поцелуй и брошу фиалку из носилок, когда утром буду совершать прогулку* (Strauss 1968: 24). Таков диапазон развития образа принцессы: невинная девочка во второй сцене и сексуально-страстная женщина в третьей. Роковая, маниакальная тема поцелуя есть еще и символ мира, скрепления договора и подтверждение привязанности и причастности к миру Иоканаана. В религиозном отношении это еще и символ духовного союза.

Следующий этап в эволюции главной героини – диалог Ирода и Саломеи в четвертой сцене. Но в нем, в отличие от диалога Саломеи и Иоканаана, главная роль принадлежит Ироду. Он хозяин праздника, и в своем восторженном ариозо приглашает Саломею за свой пиршественный стол. Три обращения Ирода (*сядь рядом, выпей со мной вина, откушай гранаты*) представляют собой варьированное повторение одной и

той же мелодической фразы, в которой главенствует тема любви Ирода к Саломее. *Создается нечто вроде варьированной куплетности, в которой между куплетами находятся краткие реплики Саломеи и гневные у Ироди-ады*, пишет Борис Левик (Левик 1969: 16). Немаловажно и то, что диалог Ирода и Саломеи прерывается знаменитым *танцем семи покрывал*, который символизирует семь грехов мира. Это симфоническое интермеццо как плато, на котором выстраивается динамическое нарастание. Танец Саломеи состоит из трех относительно самостоятельных разделов: двух экзотических ориентальных, томно-ленных и быстрого динамического третьего. Первый раздел выдержан в условно-восточном стиле, так как действие драмы происходит в Древней Иудее. Все лейтмотивы Саломеи модифицируясь приобретают здесь оттенок восточной орнаментики. Восточный колорит достигается при помощи второй низкой и четвертой высокой ступени основной тональности раздела *a-moll*, а также прихотливой ритмикой ажурной мелодики, развивающей тему глаз как тему ужаса и любви (теперь это глаза Ирода, наслаждающегося танцем). Второй раздел представляет изящную вальсовую тему на мотиве обольщения, звучащую у виолончелей. Сложность и изысканность этого раздела достигается путем модуляций в тональности далекой степени родства (*cis–Es–B–cis*). В третьем стремительном разделе вихрем проносятся все лейтмотивы Саломеи, контрапунктически соединяющиеся с квартowymi лейтмотивами Иоканаана (подсознание Саломеи уже *формулирует* идею смерти пророка). Музыка танца *пестрит чувственно-эротическими образами, складывающимися из изломанных мелодических линий, оснащенных обильными хроматизмами, изощренной гармонией и пышной до расточительности инструментовки* (Левик 1969: 17). Весь эпизод как бы материализует неосознанные побуждения Саломеи, вырывающиеся на поверхность через этот прекрасный танец смерти и любви. Окончив свой танец, Саломея останавливается (как указано в ремарке автора) у цистерны, где в заточении находится Иоканаан. Это замечательно-выразительный момент, так как в это время в оркестре появляется трель, которая звучит на фоне трезвучия *e moll*. Это напряженное звучание трели на малой секунде — символ включения подсознательного — создает впечатление чего-то отвратительного и ужасного. В конце оперы, в монологе Саломеи с мертвой головой пророка, эта же трель сопровождает ее слова: *Я целовала твои уста, Иоканаан! Твои губы имели горький вкус! Это был вкус крови? А может быть любви?* (Strauss 1968: 149) Так трель превращается в символ крови (заметим, что в этом же смысле подобный прием использует Бэла Барток в опере *Замок герцога Синяя Борода*) и символ простран-

ства подсознания героини с иным течением времени. Подобный прием Штраус уже использовал в соло Ирода в самом начале четвертой сцены, где главенствовала хроматическая гамма и аккорды из секунд, характеризующая полубезумные, почти бредовые желания героя. Так соотносятся бессознательные побуждения героев: Ирод вожделеет Саломею, она — пророка, Иродиада — Ирода, а музыкальный ряд эволюционирует от хроматических пассажей к *безумной секунде*, сворачивающей горизонталь в точку вертикали.

Танец Саломеи вскрывает все эти вожделения, сохраняя ритуальные функции. К тому же танец прерывает начавшийся диалог Ирода и Саломеи, что является немаловажным драматургическим приемом, благодаря которому вновь происходит смещение акцентов с образа Ирода, главенствовавшего в сцене диалога, на образ Саломеи. Наконец, через ритуальный танец, обнажающий все самое для нее сокровенное, Саломея становится причастной к таинству Смерти. После танца она уже не просит, а требует усеченную голову Иоканаана на серебряном блюде. В ответах на уговоры Ирода, предлагающего взамен сокровища рудников, полцарства, казну, у Саломеи на мотиве поцелуя звучит одна и та же маниакальная фраза: *Я хочу голову Иоканаана* (Strauss 1968: 129).

Кульминацией образа Саломеи является ее парадоксальный монолог-диалог с головой Крестителя. Музыкальная ткань монолога плотно насыщена и содержит почти все лейтмотивы драмы — основные лейтмотивы Саломеи и Иоканаана, лейтмотив глаз — лейтмотив Ужаса и Любви, лейтмотив Поцелуя; теперь они еще более усложняются хроматизмами, проводятся канонически и получают напряженное мелодическое развитие. Они же являются основными формообразующими факторами. Монолог состоит из четырех фаз развития, повторяющих фазы диалога третьей сцены: *Почему ты не бросаешь на меня свои искрометные взоры, Иоканаан? Почему молчат твои уста, почему в крови твои прекрасные волосы? Как прекрасен твой лоб в капельках крови!* (Strauss 1968: 148). Каждая фаза знаменует более высокий динамический уровень. В момент высшей кульминации Саломея целует уста Иоканаана на фоне секунды, как символа подсознания и символа крови. На фоне темы смерти, выросшей из темы Луны первой сцены, утверждается тема поцелуя: *Я знаю теперь, что вкус любви — это вкус крови* (Strauss 1968: 148). А затем как Гимн этой безумной и несостоявшейся Любви звучит прекрасная тема страсти — тема торжества тела. Музыка поражает предельной экзотичностью, доходящей до неистовства. В волнах этого неистовства реплика Ирода *Умертвите эту женщину* (Strauss 1968: 153) резко переключает дей-

ствие из внутренней подсознательной запредельности в трезвость конкретного сценического времени, время *сворачивается в точку* – мгновение смерти. Процесс драмы не завершается, а обрывается. Вместе с героиней мы словно падаем в роковую бездну смерти. От моносцены Саломей, целующей в губы голову Иоканаана, даже Ироду становится не по себе. Он предпочитает убить падчерицу, так как за ее танцем и действиями наблюдают его гости, первосвященники, римские воины. Но это не означает, что он *убил* образ собственного мышления. Эта страшная жертва не смогла преобразовать *внутренний мир* правителя государства. Этим парадоксом заканчивается опера.

В опере-мистерии важна символика чисел 3, 4, 7. Четыре сцены напряженной одноактной драмы, четыре этапа в каждом из наиболее значительных эпизодов, четыре главных героя, четыре этапа развития образа Саломей. Семь покрывал, три любовных треугольника (Нарработ – паж – Саломей, Иоканаан – Саломей – Нарработ, Ирод – Иродиада – Саломей), четыре символа круга или сферы: Луна – цистерна – блюдо – голова. Подобные ряды можно продолжить.

Сочинение пронизано процессом континуальной симфонизации с централизованной лейтмотивной системой. Зоны обобщения – оркестровые интерлюдии. Как у Вагнера или Дебюсси, они выполняют двойную функцию: разрабатывают лейтмотивы предыдущей сцены и предваряют тематизм последующей. Кульминация оперы смещена в зону трагической катастрофы – заключительного монолога Саломей.

Отчетливо присутствуют черты монодрамы, ибо образ Саломей *втягивает* в себя всех действующих лиц драмы, подчиняет их любимым способом. Идея пира (скерцозные *блики* которого мы слышим вначале сочинения) раскрыта и через развитие образа Саломей, который показан в ситуации праздника, что придает ему мистериальный оттенок. Пространственная сфера праздника расширяется от первой к четвертой сцене, так же разрастаются сцены, расширяется и пространственная сфера образа Саломей. Из юной прекрасной девушки в начале оперы через фазы болезненной *влюбленности* к Иоканаану Саломей приходит к ритуальному танцу, а затем к кульминационной сцене – ритуальному монологу. Приказ Ирода убить Саломей возвращает героиню в первоначально-невинное состояние, осуществляет акт жертвоприношения и дарует ей долгожданную свободу в новом неземном мире.

Таким образом, все вышесказанное свидетельствует, что музыкальная драма Штрауса *Саломей* несет в себе черты мистерии, причем мистерии экзистенциальной, трактованной в духе экспрессионистических

тенденций, продиктованных эстетикой эпохи. Здесь время спрессовано, сжато, пространство закручено в спиральный, многослойный жгут. Ритуалема жертвы в концепции сочинения расширена композитором до крайнего индивидуализма, до мистического откровения и бессознательной причастности к миру божественному и демоническому.

Richard Strauss' *Salome*: Features of the Genre

Anna Predolyak

Summary

The subject of the article is Richard Strauss' opera *Salome*, which is the final point of late Žomantic musical drama; it took in the influence of Symbolism, Naturalism, Impressionism, partly – Neo-Classicism; forestalled the development of Expressionistic musical theatre. It inhaled idea and stylistic peculiarities, reflecting moral and social categories of the modern époque.

The literary base of the opera is Biblical legend, worked up as a drama play by representative of English symbolism Oscar Wilde. His *Salome* is a representation of English literary modern with elements of paradox aesthetics.

The composer himself defined his creation as *musical drama*. Many scientists of music history offered to name it Ópressionistic drama, monodrama, melodrama or *scenic poem*. This article makes an attempt to define the opera as *drama-mystery*, for which state a lot of facts in its artistic process.

To prove this, the author of the article suggests analyzing the following dramatic components:

- the main conflict of the opera, between two worlds: pagan and Christian;
- aspects of dramaturgy (timeless, time and space, symbolic, out-acting and in-acting);
- the opera's climax zones as zones of tragic catastrophe;
- the leitmotif system of the opera and continual type of symphonisation, connected with the leitmotifs;
- symbolism of names, subjects, events, processes and figures;
- presence of rituals (Salome's dance, death of Iokanaan, carrying out the chopped-off head of the prophet on a silver buckler, ritual monologue and the kiss of Salome, Salome's death) as the mystery's components.

The features of monodrama can be clearly seen, because the image of Salome attracts all other heroes, it subordinates them to itself in any possible way. The idea of the feast is also disclosed through Salome's image which is

shown in the festal situation – this adds to it a shade of mystery. Space atmosphere of the feast broadens from first to fourth scene and with it widens the space atmosphere of Salome's image: from young and beautiful girl at the beginning of the opera, through the phases of *morbid* infatuation with Iokanaan, Salome comes to the ritual dance and then – to the climax scene, her ritual monologue. Herod's order to kill Salome returns the heroine to her primary innocent state, fulfils the act of sacrifice and gives her long-expected freedom in the new unearthly world.

At the end of the article a conclusion is given, that musical drama of Richard Strauss *Salome* brings in itself the features of mystery, as that of existential mystery, interpreted according to the Expressionistic tendencies, which were predicted by the aesthetic of the époque. Here the time is pressed up, compressed, and the space is twisted into a spiral polysyllabic plait. Ritual detail of the victim in the context of the whole work is widened by the composer to the layer of extreme individualism, to the *m y s t i c r e v e l a t i o n* and unconscious involvement to the world of divine and demonic.

Key words: Richard Strauss, Salome, drama-mystery, symbol, ritual, dramaturgy, system of leitmotifs.

Литература и иные источники

- Kestner, James (1989). Born of obsession: Strauss' enfant terrible. *Opera News* 53: 24–26, 44
- Strauss, Richard (1968). *Salome*. Klavierauszug. Leipzig: Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H.
- Аверинцев, Сергей (1997). Грааль [Текст]. *Мифы народов мира*. Энциклопедия. Главный редактор Сергей Токарев. В 2 томах. Том 2. Москва: Российская Энциклопедия, 317–318
- Бергсон, Анри (1994). *Два источника морали и религии*. Москва: КАНОН
- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (канонические)* (1991). Лондон: ВІВО
- Краузе, Эрнст (1961). *Рихард Штраус. Образ и творчество*. Москва: Музгиз
- Левик, Борис (1969). *Методические материалы к теме “Некоторые проблемы зарубежной оперы ХХ века”*. Вып. 2: “Саломея” Рихарда Штрауса. Москва: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных
- Малахов, Николай (1986). *Модернизм. Критический очерк*. Москва: Изобразительное Искусство
- Парандовский, Ян (1990). *Алхимия слова. Петрарка. Король жизни*. Москва: Правда
- Тишунина, Наталия (1994). *Западноевропейский символизм и русская литература последней трети ХІХ – начала ХХ века (драма, поэзия, проза)*. Санкт-Петербург: ЛОИУУ

Организация ритмических структур в композиции *Il canto sospeso* Луиджи Ноно: вопросы анализа

Dr. art. Екатерина Окунева

Ассоциированный профессор
Петрозаводской государственной консерватории
(академии) имени Александра Глазунова

Категории времени и ритма являются основополагающими для музыкальной культуры XX века. Интерес к проблемам времени нашел отражение во множестве концепций, затрагивающих как философско-эстетическую, так и чисто музыкальную проблематику. Таковы концепции момент-формы Карлхайнца Штокхаузена (*Stockhausen*), статической музыки Дьёрдя Лигети (*Ligeti*), идеи шарообразного времени Бернда Алоиса Циммермана (*Zimmermann*), наложения времен Оливье Мессиана (*Messiaen*), ритмической атональности Пьера Булеза (*Boulez*) и многих других.

Выдвинувшись на первый план в XX веке, категории времени и ритма подверглись кардинальному переосмыслению, что повлекло за собой новаторские преобразования в сфере музыкальной композиции. Одной из областей, воплотивших концепцию нового времени, стала сериальная музыка. Симптоматично, что если в высотную организацию композиторы-сериалисты не привнесли ничего принципиально нового по сравнению с серийной музыкой нововенцев, то упорядочение ритмического пространства вследствие индивидуального подхода отличается заметным многообразием. Фактически каждый композитор, пишущий сериальную музыку, стремится разработать собственную ритмическую систему.


В предлагаемой статье предпринята попытка дать целостное представление о ритмических структурах в сериальной музыке Луиджи Ноно (*Nono*). Задачей является описание ритмо-временного пространства как системно-структурного целого. Материалом для исследования послужило вокальное сочинение *Il canto sospeso* (*Прерванная песнь*, 1956) как наиболее соответствующее дармштадской эстетике структурализма.


Ритмические структуры в *Il canto sospeso* организуются на основе ритмических формант. Ритмической формантой называется единица деления целого (обычно четверти) на определенное количество частей.


Термин применяется в зарубежном немецкоязычном музыкознании. В частности, он фигурирует в работах Ульриха Дибелиуса, который определяет ритмическую форманту (*rhythmische Formant*) как *составление главенствующей метрической длительности из равнодольных ритмических элементов* (Dibelius 1966: 326).


Сам термин был заимствован из акустики, где означал частотную область, отвечающую за характеристику определенного тембра. Экстраполяция понятия, по мнению Дибелиуса, возможна в силу того, что форманта в обеих сферах (и в акустике, и в ритмике) оказывается связанной с периодичностью деления¹.


Как известно, четверть может делиться на две, три, четыре и более части. Тип дробления обуславливает виды формант:


 (восьмая с индексом 2) означает четверть, делящуюся на две части (две восьмые);





 (восьмая с индексом 3) означает четверть, разделенную на три части (триоль восьмых);

 (шестнадцатая с индексом 4) — четверть, делящаяся на четыре части (четыре шестнадцатых);

 (шестнадцатая с индексом 5) — четверть, делящаяся на пять частей (квинтоль шестнадцатых);

 (шестнадцатая с индексом 6) — четверть, делящаяся на шесть частей (секстоль шестнадцатых);

 (шестнадцатая с индексом 7) — четверть, делящаяся на семь частей (септоль шестнадцатых).

Во всех перечисленных видах основной метрической единицей выступает четверть. Все же теоретически допустима любая длительность. В *Il canto sospeso*, помимо четверти, можно встретить и более мелкую единицу. Например, в VIII части ею является восьмая. Композитор использует здесь 4 вида формант: , , , .

Количество элементов ритмической форманты формирует длительность ритмического ряда. Эту длительность принято выражать числовой дробью, где знаменатель указывает, на сколько частей делится основная метрическая единица (иными словами, знаменатель служит показателем форманты), а числитель — количество этих элементов. Например, при условии, что основной метрической единицей является четверть,

¹ Дибелиус указывал, что под формантой можно подразумевать также *составление аккорда из отдельных звуков* (Dibelius 1966: 326).

дробь $3/4$ означает, что используется форманта н^4 , а длительность равна по продолжительности сумме трех шестнадцатых (то есть восьмой с точкой); дробь $5/5$ соответствует форманте н^5 и длительности, равной по продолжительности квинтоли шестнадцатых (то есть четверти) и т. п.

Ритмический ряд у Ноно складывается как последование длительностей ритмической форманты и выражается соответствующей последовательностью числовых дробей. В зависимости от того, сколько формант используется, можно выделить два типа ряда: *моноформантный*, состоящий из длительностей только одной форманты (то есть исчисляется в одном ритмическом измерении), и *полиформантный*, включающий длительности, принадлежащие разным формантам (то есть опирается на различные ритмические измерения). Обратимся к примерам.

VII часть *Il canto sospeso* открывается линейным проведением ряда, представляющего пермутацию основной звуковысотной серии сочинения² (пример 1а). Музыкальная ткань – характерный образец пуантилизма: звуки регистрово и темброво противопоставлены друг другу. Однако в то же время тоны следуют точно один за другим, образуя непрерывную высотно-ритмическую линию, хрупкую и прозрачную в своей тихой, почти нематериальной звучности.

Ритмический ряд целиком основан на форманте н^4 . Его числовое выражение таково:

$$\frac{1}{4} \quad \frac{12}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{8}{4} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{12}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{8}{4} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{5}{4}$$

В данном ряду числители меняются, знаменатель остается константным.

Моноформантный ряд встречается и в других частях *Il canto sospeso*. Таковы, например, ритмические ряды начала III и V частей:

III часть

$$\frac{3}{4} \quad \frac{7}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{7}{4} \quad \frac{9}{4} \quad \frac{9}{4} \quad \frac{7}{4} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{7}{4} \quad \frac{3}{4}$$

V часть

$$\frac{7}{4} \quad \frac{7}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{7}{4} \quad \frac{7}{4}$$

² Пермутация связана с *верной* перестановкой звуков в каждом гексахорде серии согласно концентрическому принципу (движение *от краев к центру*; см. пример 1б).

ca. 80

Fl. I

Gicksp.

Cel.

Arpa

Solo-sopr.

ca. 80

2 Viol. I

2 Cb.

ppp

p

mf

p

ppp

Bocca quasi chiusa

mf

ppp

mf

Пример 1а. *Il canto sospeso*: начало VII части (тт. 1–6)

основная серия сочинения

производный ряд (начало VII части)

Пример 1б. *Il canto sospeso*: основная серия и производный ряд

Иным, более сложным образом организуется ритмическая структура во II части рассматриваемого сочинения. Часть написана для ансамбля *a cappella*. Она начинается с проведения основного звуковысотного ряда, 4 первых тона которого звучат одновременно (пример 2). Ритмический ряд складывается из элементов четырех формант: ♪^2 , ♪^3 , ♪^4 , ♪^5 , то есть движется одновременно в четырех ритмических измерениях³:

$$\begin{array}{cccccccccccc} \underline{1} & \underline{2} & \underline{3} & \underline{5} & \underline{8} & \underline{13} & \underline{13} & \underline{8} & \underline{5} & \underline{3} & \underline{2} & \underline{1} \\ 2 & 3 & 4 & 5 & 2 & 3 & 4 & 5 & 5 & 5 & 4 & 5 \end{array}$$

Здесь постоянно меняются и числители, и знаменатели.

³ Подробный анализ II части содержится в статьях Карлхайнца Штокхаузена (Stockhausen 1964) и Эдисона Денисова (Денисов 1999).

Образцы полиформантных ритмических рядов из других частей *Il canto sospeso*:

VII часть

$\frac{17}{3}$	$\frac{12}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{12}{3}$	$\frac{17}{5}$
----------------	----------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	----------------	----------------

VIII часть

$\frac{1}{4}$	$\frac{12}{5}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{11}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{10}{3}$	$\frac{4}{7}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{7}{5}$
---------------	----------------	---------------	----------------	---------------	----------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------

Кода IX части

$\frac{13}{3}$	$\frac{13}{4}$	$\frac{13}{5}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{11}{4}$	$\frac{11}{5}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{7}{3}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{3}{5}$
----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------

Пример 2. *Il canto sospeso*: начало II части (тт. 1–3)

Полиформантный ряд предоставляет композитору больше возможностей при его дальнейшей трансформации, поскольку пермутациям, интерверсиям и прочим манипуляциям будут подвергаться не только числители, но также и знаменатели.

Структурной детерминантой ритмических рядов в *Il canto sospeso* выступают ряд Фибоначчи (*Fibonacci series*, используется в вокальных частях) и арифметический, или хроматический ряд длительностей (применяется в инструментальных частях)⁴.

Реализация ряда Фибоначчи в сочинении имеет несколько особенностей. Во-первых, пропорции в большинстве случаев оказываются неточными, то есть какие-то числа могут пропускаться, или, напротив, появляться числа, не связанные с последовательностью Фибоначчи. Приведенные ранее ряды из *Il canto sospeso* служат тому подтверждением.

Вторую особенность составляет повторность чисел в ритмических структурах. Композитор, как правило, ограничивается первыми шестью числами ряда Фибоначчи, а в некоторых случаях обходится и меньшим количеством.

Повторность чисел обуславливает симметрию ритмических рядов. Ноно использует разные виды симметрии, но в основном предпочтение отдает ракоходной, поскольку в этом случае образуются палиндромные структуры. Примерами служат ряды из II, III, V, VIb частей *Il canto sospeso*. Внутреннее структурирование при этом довольно часто следует двум возможностям: ряд основан на убывании числовых величин в первой половине и их возрастании во второй (V и VIb части), либо наоборот, прогрессирующему увеличению длительностей в первом гексахорде отвечает их зеркальное уменьшение во втором (II часть). Графически это можно выразить как $> <$ и $< >$ соответственно.

Реже в строении рядов обнаруживается переносная симметрия (см. ритмический ряд VII части). В целом с ритмической точки зрения *Il canto sospeso* можно считать циклом вариаций на ряд Фибоначчи.

Хроматический ряд длительностей ни разу не появляется в сочинении в основной форме, то есть как арифметическая прогрессия убывающих или возрастающих величин, но всегда предстает в перемутированном виде, как результат циклических (I и IV части), либо симметричных перестановок (VIII часть).

Коснемся теперь вопроса функционирования ритмических рядов в музыкальной ткани. Количество одновременно излагаемых серийных рядов нашло отражение в понятии колейности (термин Юрия Холопова⁵). У Ноно прослеживается очевидная закономерность в соотношении

⁴ Речь в данном случае идет о последовательности числителей.

⁵ См., в частности, Холопов 2003: 430.

полиформантных и моноформантных рядов и их колейного изложения. Эта закономерность такова, что полиформантные ряды всегда однокольны, моноформантные, как правило, многоколейны. В последнем случае образуется наложение ритмических рядов, принадлежащих одинаковым или разным формантам, в результате чего возникает контрапункт слоев времени. Описываемое явление получило название полифонии формант (термин Марины Чистяковой⁶). Полифония формант — один из способов выражения мультидименсиональности времени у Ноно.

Классическая полифония, как известно, имеет две разновидности: она бывает однотемной (или имитационной) и разнотемной (или контрастной). Такое подразделение уместно и для техники Ноно, но его следует экстраполировать на уровень ритмических формант. В связи с этим целесообразно ввести понятие полифонии однородных и разнородных формант. Под полифонией однородных формант понимается контрапунктическое соединение рядов, движущихся в одинаковых формантах. Соответственно полифония разнородных формант представляет собой одновременное напластование рядов разных формант. Формантные слои могут быть непрерывными (многоколейное движение сохраняется на протяжении всего сочинения или его части) и прерывными (постоянная смена одно-, двух-, трехколейности, создающая моменты плотности и разреженности музыкальной ткани).

Обратимся к примерам. В V части *Il canto sospeso* употребляются три ритмических форманты с делением четверти на 4, 5 и 6 шестнадцатых (иначе — ♪^4 , ♪^5 , ♪^6). Использование трех видов формант обуславливает трехслойность композиции, а также в известной степени компенсирует моноформантность самих рядов. Открывает часть форманта ♪^4 (1-й слой; звуки ряда в тт. 1—4 распределены между струнными и арфой). На форманте ♪^5 основан 2-й слой (с т. 4 его начинают вибрафон, маримба и тенор). На форманте ♪^6 базируется 3-й слой (появляется в т. 6 у флейты, валторны и бас-кларнета). Форманты вступают поочередно, накладываясь одна на другую и создавая полифонию разнородных формант (пример 3). Каждый слой содержит по 10 проведений непрерывно движущихся ритмических рядов⁷.

⁶ Данное понятие введено ею в диссертации *Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов* (Чистякова 2000).

⁷ Количество проведений не случайно и соответствует сумме тех чисел, из которых складывается ритмический ряд: $1+2+7=10$.

Как видно из примера 3, 1-й и 3-й слой начинаются с основной ритмической серии (то есть одинаковым числовым рядом). Более того, последовательность ритмических рядов у них абсолютно идентична. Так возникает своеобразный ритмический канон, тема которого представлена в двух различных ритмических измерениях (форманты ♩^4 и ♩^6).

Музыкальный пример 3. Ритмическая схема начала V части (тт. 1–7). На нотном стане показаны партии V-no, V-la, Cb Vcl, Arpa, V-la Cb Vcl и V-no. Временной метрой является 3/4. Ритмические ряды обозначены цифрами: 7, 2 2 1 1 1 1 2, 2 7, 1 7, 1 7, 2 2, 2 2 7, 1 7, 1 1 7, 1 2 7, 1 7, 2 2 7, 1 7, 2 1 2 1 2, 7, 7, 2 2 1 1.

Пример 3. *Il canto sospeso*: ритмическая схема начала V части (тт. 1–7)

VII часть *Il canto sospeso* — образец полифонии однородных формант и прерывных формантных слоёв. Композиция, так же как и в предыдущем случае, трехслойна, но здесь все слои основаны на форманте ♩^4 . Чередование одно-, двух- и трехколейности обуславливает нерегулярность звуковой плотности (пример 4).

Музыкальный пример 4. Ритмическая схема начала VII части (тт. 1–18). На нотном стане показаны партии V-no, V-la, Cb Vcl, Arpa, V-la Cb Vcl и V-no. Временной метрой является 5/8. Ритмические ряды обозначены цифрами: 1 12, 2 8, 3 5, 1 12, 2 8, 3 5, 5 5, 3 3 8, 8, 2 2 12, 2 5 2, 5 12, 3 12, 12, 8, 5 12, 8, 12, 2 3, 5 1 2 8, 5 1 12, 8, 3 1 8, 1 8, 5, 1 2, 3 1 2, 3 8, 12, 5 2, 1 3 12, 5 8.

Пример 4. *Il canto sospeso*: ритмическая схема начала VII части (тт. 1–18)

Мультидименсиональность времени у Ноно связана не только с полифонией формант. В музыке композитора наряду с ритмическим параметром жесткой структурализации нередко подвержено и расстояние вступлений между повторяющимися тонами звуковысотной серии. Примерами служат инструментальные I и IV части *Il canto sospeso*. Остановимся подробнее на последней⁸.

В основе звуковысотной сферы – всеинтервальный ряд от *a*, звуки которого повторяются через определенные промежутки времени. Поначалу тоны ряда последовательно вступают друг за другом, образуя 12 пунктов времени (пример 5; см. пример на следующей странице).

В примере 5 видно, что первый тон ряда *a*, звучащий у вибратона в т. 1, повторяется спустя 5 временных пунктов (или через 5 тонов звуковысотного ряда) у 1-ой флейты в т. 4, совпадая со звуком *fis* у ксилофона (т. 4). Следующее появление этого тона происходит через 10 временных пунктов (т. 9, тромбон), затем через 3 и т. д. Звук *a* (как, впрочем, и остальные тоны ряда) повторяется в части 12 раз. Таким образом возникает 12 временных интервалов вступления тона *a*, выраженных числовым способом. Эти 12 интервалов времени служат фундаментом время-интервальной серии части:

$$5-10-3-8-1-6-11-4-9-2-7-12^9$$

Образование производных ритмических рядов в *Il canto sospeso* связано с такими приемами трансформации, как ротация и пермутация.

Метод ротации представляет собой вращательную (колесообразную) перестановку звуков (длительностей, динамических оттенков и прочих элементов), при которой они последовательно и систематически сдвигаются на один шаг. Этот прием Ноно использовал для получения деривативных ритмических рядов во II части *Il canto sospeso*. Здесь ритмическая структура автономна от звуковысотной. Часть опирается на 19 проведенный высотной серии, неизменно звучащей от тона *a*. В ритмической сфере, напротив, появление каждого следующего ряда начинается со сдвигом на одну единицу вперед относительно предыдущего (таблица 1).

⁸ Техника, используемая Ноно в IV части, уже оказывалась в центре внимания зарубежных исследователей. См., в частности, статью Джинни Герреро (Guerrero 2006).

⁹ Сам по себе числовой ряд получен посредством циклической пермутации хроматического ряда длительностей по принципу *каждый пятый элемент*.

№ 4

♩ ca. 92

Fl. 1

Clar. 1

Clar. basso

Cor. 1

2

Trp. 3

5

1

2

Tbnce

Vibr.

Xil.

Marimb.

Campane

Viol. I

1

2

3

4

5

6

Vel.

1

2

3

4

5

6

Пример 5. *Il canto sospeso*: начало IV части (тт. 1–7)

Таблица 1.

Il canto sospeso: ротация ритмических рядов во II части¹⁰

№ прове- дения серия	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>as</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>es</i>
1	1	2	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1
2	2	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1
3	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2
4	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3
5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5
6	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8
7	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13
8	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13
9	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8
10	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8	5
11	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8	5	3
12	1	1	2	3	5	8	13	13	8	5	3	2
13	2	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1
14	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2
15	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3
16	13	13	8	13	13	8	5	8	8	5	3	5
17	5	2	3	3	3	2	1	2	1	2	1	1
18	1	2	1	1	2	2	1	3	2	3	3	5
19	5	3	9	5	8	5	13	8	13	8	13	13

Как видно из таблицы 1, 7-е проведение дает зеркальную симметрию основного ритмического ряда: каждая шестерка становится ракоходной относительно начала. Дальнейшая ротация приведет к тому, что в 12-м проведении будут исчерпаны все возможности вращательного движения и 13-е проведение совпадет с 1-м. Однако Ноно не повторяет его, переходя к следующему этапу *колесообразных* перестановок, и таким образом 13-е проведение оказывается идентично со 2-м, 14-е – с 3-м, 15-е – с 4-м. На 15-м проведении ротация обрывается. Четыре заключительных ряда составляют коду сочинения и подчиняются иной логике образования.

¹⁰ Для наглядности в таблице 1 выписана только последовательность числителей полиформантного ряда.

Пермутация – один из наиболее распространенных принципов трансформации ряда. Перестановка элементов может быть свободной, но может подчиняться и определенным правилам. Иногда Ноно обращается к технике так называемых симметричных пермутаций, разработанной Мессианом. Указанный метод встречается в VIII части *Il canto sospeso*. Как и в рассмотренном выше случае, высотная серия проводится в неизменном виде 36 раз, в то время как ритмическая подвергается трансформации. Производные ряды возникают посредством веерной перестановки элементов по принципу от краев к центру (таблица 2)¹¹.

Таблица 2.

Il canto sospeso: Производные ряды в VIII части¹²

№ прове- дения серия	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>gis</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>es</i>
1	1	12	2	11	3	10	4	9	5	8	6	7
2	7	1	6	12	8	2	5	11	9	3	4	10
3	10	7	4	1	3	6	9	12	11	8	5	2
4	2	10	5	7	8	4	11	1	12	3	9	5 (6)
5	6	2	9	10	3	5	12	6 (7)	1	8	11	4
6	4	6	11	2	8	9	1	10	7	3	12	5
7	5	4	12	6	3	11	7	2	10	8	1	9
8	9	5	1	4	8	12	10	6	2	3	7	11
9	11	9	7	5	3	1	2	4	6	8	10	12
	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Итогом симметричных перестановок должна была стать последовательность, основанная на убывающей прогрессии чисел от 12 до 1. Собственно она и служит первоначальной структурой, из которой все

¹¹ Примечательно, что в основе организации высотного и ритмического уровней по сути лежит один и тот же прием. Ведь высотная всеинтервальная серия *Il canto sospeso* тоже имеет веерную конструкцию. Однако движение ее кругов, как бы идущих от центра к краям (или изнутри наружу), противоположно принципу ритмических структур.

¹² Пермутационные операции выполнены Ноно с ошибками. Например, 4-е проведение должно заканчиваться числом 6, а не 5. В таблице 2 правильные числа помещены в скобки.

по тому же веерному принципу выводится первый ритмический ряд. Однако Ноно не дает убывающей прогрессии нигде в части.

В *Il canto sospeso* Ноно использует и такой тип перестановки элементов, который коррелирует с так называемым комплексом Маллалье (*Mallalieu Complex*). Последний возникает благодаря циклической пермутации ряда Маллалье по принципу *каждый второй элемент* (или каждый третий, четвертый и т. п.). Ряд Маллалье¹³ (пример 6) неоднократно привлекал внимание зарубежных исследователей¹⁴. Уникальность этого всеинтервального симметричного ряда состоит в том, что любые циклические перестановки всякий раз образуют высотную транспозицию самого ряда. Цикл пермутаций обычно содержит 12 операций и фактически воспроизводит ракоходную структуру серии, поскольку шесть заключительных деривативных рядов представляют ракоходы первых шести (см. таблицу 3).



Пример 6. Ряд Маллалье

Повторим еще раз, комплекс Маллалье возникает в том случае, когда каждый следующий ряд образуется из предыдущего путем равномерной циркуляции по принципу *каждый второй элемент*. Интересно, что у Ноно комплекс Маллалье применен не к ритмическим, а к время-интервальным рядам I и IV части *Il canto sospeso*.

¹³ Это название ряд получил по имени своего первооткрывателя Полмана Маллалье (*Mallalieu*).

¹⁴ См., например, статьи Дэвида Левина (Lewin 1966), Эндрю Мида (Mead 1989), Роберта Морриса и Даниэля Старра (Morris, Starr 1974).

Таблица 3.

Цикл пермутаций ряда Маллалье

Пермутации ряда Маллалье по принципу <i>каждый второй элемент</i>												
<i>P c</i>	c	cis	e	d	a	f	h	es	as	b	g	fis
	0	1	4	2	9	5	11	3	8	10	7	6
<i>P cis</i>	cis	d	f	es	b	fis	c	e	a	h	as	g
	1	2	5	3	10	6	0	4	9	11	8	7
<i>P d</i>	d	es	fis	e	h	g	cis	f	b	c	a	as
	2	3	6	4	11	7	1	5	10	0	9	8
<i>P es</i>	es	e	g	f	c	as	d	fis	h	cis	b	a
	3	4	7	5	0	8	2	6	11	1	10	9
<i>P e</i>	e	f	as	fis	cis	a	es	g	c	d	h	b
	4	5	8	6	1	9	3	7	0	2	11	10
<i>P f</i>	f	fis	a	g	d	b	e	as	cis	es	c	h
	5	6	9	7	2	10	4	8	1	3	0	11
<i>P fis=R fis</i>	fis	g	b	as	es	h	f	a	d	e	cis	c
	6	7	10	8	3	11	5	9	2	4	1	0
<i>R g</i>	g	as	h	a	e	c	fis	b	es	f	d	cis
	7	8	11	9	4	0	6	10	3	5	2	1
<i>R as</i>	as	a	c	b	f	cis	g	h	e	fis	es	d
	8	9	0	10	5	1	7	11	4	6	3	2
<i>R a</i>	a	b	cis	h	fis	d	as	c	f	g	e	es
	9	10	1	11	6	2	8	0	5	7	4	3
<i>R b</i>	b	h	d	c	g	es	a	cis	fis	as	f	e
	10	11	2	0	7	3	9	1	6	8	5	4
<i>R h</i>	h	c	es	cis	as	e	b	d	g	a	fis	f
	11	0	3	1	8	4	10	2	7	9	6	5
<i>R c</i>	c	cis	e	d	a	f	h	es	as	b	g	fis
	0	1	4	2	9	5	11	3	8	10	7	6

Вернемся к IV части. Выше было показано, как повторение первого тона всеинтервальной звуковысотной серии образует время-интервальный ряд, имеющий числовое выражение 5–10–3–8–1–6–11–4–9–2–7–12. Временной интервал вступления для остальных тонов высотного ряда определяется посредством пермутации исходной числовой последовательности по принципу комплекса Маллалье:

Таблица 4.

Il canto sospeso: пермутации время-интервального ряда

<i>a</i>	5	10	3	8	1	6	11	4	9	2	7	12
<i>b</i>	10	8	6	4	2	12	5	3	1	11	9	7
<i>as</i>	8	4	12	3	11	7	10	6	2	5	1	9
<i>h</i>	4	3	7	6	5	9	8	12	11	10	2	1
<i>g</i>	3	6	9	12	10	1	4	7	5	8	11	2
<i>c</i>	6	12	1	7	8	2	3	9	10	4	5	11
<i>fis</i>	12	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5
<i>cis</i>	7	9	11	1	3	5	12	2	4	6	8	10
<i>f</i>	9	1	5	2	6	10	7	11	3	12	4	8
<i>d</i>	1	2	10	11	12	8	9	5	6	7	3	4
<i>e</i>	2	11	8	5	7	4	1	10	12	10	5	3
<i>es</i>	11	5	4	10	9	3	2	8	7	1	12	6
<i>форманты</i>												

ракоход

Таким образом, каждый звук высотной серии имеет свой время-интервальный ряд. Последние шесть время-интервальных рядов (начиная с тона *fis*) являются ракоходами первых шести рядов.

Таблица 4 также оказывается своеобразной матрицей для ритмических величин, ибо в ней заложены длительности ритмических рядов и их последовательность. Так, длительности начального ритмического ряда определяются числами первой колонки, читаемой снизу вверх, то есть 11, 2, 1, 9 и т. д. Длительности следующего ряда соответствуют числам второй колонки (5, 1, 2, 1, 9...) и т. д. Всего в части возникает девять проведений одноформантных ритмических рядов, при этом в каждом проведении меняется форманта. Последовательность формант основана на симметричном ускорении и замедлении единиц деления (см. нижнюю строчку таблицы 4).

Композиционное целое в некоторых частях *Il canto sospeso* образует ракоходные (палиндромные) формы, модифицирующие время. Время перестает пониматься как однолинейно направленный процесс с каузальной логикой событий, выстраивающихся в закономерную последовательность *прошлое – настоящее – будущее*, оно поворачивает вспять. В *Il canto sospeso* палиндромность и симметрия, пронизывающие разные уровни композиции – от структуры рядов до архитектоники целого, – становятся олицетворением *застывшего* времени, времени, в котором

мгновение оказывается предельно растянутым. Подобная концепция невольно перекликается с ощущением времени в знаменитом рассказе Хорхе Луиса Борхеса (*Borges*) *Тайное чудо* (1943), герой которого, приговоренный к расстрелу Яромир Хладик, за секунду до смерти проживает целый год, а также с созданной значительно раньше новеллой Амброза Бирса (*Bierce*) *Случай на мосту через Совиный ручей* (1891). В обоих литературных произведениях необычный ход времени инициирован схожей ситуацией – герои ждут казни. В тончайших нюансах тишейшей звучности, которой наполнены многие части *Il canto sospeso* и которой собственно и заканчивается кантата, слышится едва уловимая поступь небытия, где крик становится немым, а слово теряет свое значение.

The Organisation of Rhythmic Structures in Luigi Nono's *Il canto sospeso*: Some Analytical Issues

Ekaterina Okuneva

Summary

Rhythmic structures in serial music of Nono are organised on the basis of rhythmic formant. The *rhythmic formant* is a unit of division of note value (usually quarters) on certain quantity of parts. This term is applied in German musicology, in works of Ulrich Dibelius (Dibelius 1966).

The quarter can share on two, three, four and more parts. The crushing type causes kinds of formant: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ etc. Theoretically any duration is possible as the basic metric unit. In Nono's *Il canto sospeso*, besides a quarter, it is possible to find out even smaller unit, for example, the eighth (VIII movement).

The quantity of elements of rhythmic formant makes duration of a rhythmic row. This duration can be written down as fraction: the denominator specifies number of parts, which includes in the basic metric unit, and numerator indicates quantity of these elements. A rhythmic row by Nono develops as a succession of durations of rhythmic formant and is expressed by corresponding sequence of numerical fractions. Depending on how many formants are used, it is possible to allocate two types of a row. The *monoformant* type consists of durations only in one formant, that is to say, it is estimated in one rhythmic dimension (for example, rows of movements III, V, VII of *Il canto sospeso*). The *polyformant* type includes the durations belonging to miscellaneous formants. That is to say this type leans on various rhythmic dimensions (for example, rows of movements II, VIII).

Fibonacci row acts as the structural determinant of rhythmic rows in *Il canto sospeso* (only movement VIII presents the exception because it is based on the chromatic row of durations). Its realisation has some features. Firstly, Nono uses not sequence, but the Fibonacci numbers as those. Secondly, these numbers repeat causing the symmetry of rhythmic rows. The preference is given to retrograde symmetry as in this case palindromes are formed. From the rhythmic point of view this composition is a cycle of variations on the Fibonacci row as a whole.

Often *Il canto sospeso* contains the imposition of rhythmic rows which makes counterpoint of time layers. This phenomenon is called of the *polyphony of formant*. The polyphony of formant displays a *multidimensionality* of time at Nono. On the basis of the analysis it is possible to speak about the polyphony of homogeneous (movement VII) and diverse formant (movement V).

In *Il canto sospeso* the multidimensionality of time is connected also with *time-interval* rows. They arise because the serial principle extends on distance of introductions between repeating tones of all-interval twelve-tone series. The examples of similar rows are in movements I and IV of the composition.

Formation of derivative rhythmic rows is connected with such receptions of transformation, as the rotation and the permutation. Sometimes Nono addresses to technique of symmetric permutations, developed by Olivier Messiaen (movement VIII), or uses such type of shift of elements which correlates with Pohlman Mallalieu's complex (movement IV). The transformation of rhythmic structures is often enough carried out on the background of pitch invariance. The tables of permutations represent matrixes of movements in *Il canto sospeso*. The tables contain the information not only about rhythmic sizes and their transformation, but also about succession of rhythmic rows (movement IV).

The composition in overwhelming majority represents the retrograde (palindromes) forms modifying time. Time ceases to be understood as the process directed to one line with causal logic of events, it turns back. In *Il canto sospeso* palindrome becomes an embodiment *immobile* time in which the moment incorporates to eternity.

Key words: the avant-garde, Nono, serial music, serialism.

Литература и иные источники

- Dibelius, Ulrich (1966). *Moderne Musik 1945–1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material*. München: R. Piper & CO Verlag
- Guerrero, Jeannie (2006). *Serial Intervention in Nono's Il canto sospeso*. http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.guerrero_frames.html (6.12.2012.)
- Lewin, David (1966). On certain techniques of re-ordering in serial music. *Journal of Music Theory* 10/2: 276–282
- Mead, Andrew (1989). Some implications of the pitch-class / order-number isomorphism inherent in the twelve-tone system. Part two: The Mallalieu complex: Its extensions and related rows. *Perspectives of New Music* 27/1: 180–233
- Morris, Robert & Daniel Starr (1974). The structure of all-interval series. *Journal of Music Theory* 18/2: 364–389
- Stockhausen, Karlheinz (1964). Musik und Sprache II: Luigi Nono. In: Karlheinz Stockhausen. *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*. Band II. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg: 157–166
- Денисов, Эдисон (1999). Два фрагмента из *Il canto sospeso*. *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы*. Редактор-составитель Валерия Ценова. Москва: Московская государственная консерватория, 117–127
- Холопов, Юрий (2003). *Гармония. Практический курс*. Учебник для специальных курсов консерваторий. В 2-х частях. Часть II: *Гармония XX века*. Москва: Композитор
- Чистякова, Марина (2000). *Луджи Нонно: исследование композиционных принципов*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Слово как смысловая доминанта творчества Георгия Свиридова

Dr. art. Оксана Александрова

*Доцент Харьковской гуманитарно-педагогической академии,
докторант ХНУИ им И. П. Котляревского*

В современном музыкознании актуализируются проблемы, связанные с изучением стиля Георгия Васильевича Свиридова, в новых методологических направлениях — онтологии творчества, метафизики музыки, когнитивного музыкознания. Базовые образцы советского свиридоведения (сборники, составленные Д. Фришманом, Р. Леденёвым, А. Золотовым, *Музыкальный мир Свиридова*, монография А. Сохора) сыграли свою роль в осознании феномена творчества композитора, в изучении его композиторского стиля, но не метода, который, как известно, тесно связан с мировоззрением художника, и потому в тоталитарной системе жизнетворчества устанавливается либо подмена ценностей, либо нарочитое их сокрытие! Истину обнаружили дневниковые записи Георгия Васильевича. Знакомство с ними обнаружило в Свиридове Божий дар мыслителя, продолжившего тот особый род русской литературы и философии, который представлен *Дневником писателя* Ф. Достоевского, *Окаянными днями* И. Бунина, *Нашими задачами* И. Ильина. Одна из центральных тем его размышлений — как философа и как музыканта — проблема духовности искусства, о котором он писал: *Искусство — то, чем питаются духовно* (Свиридов 2002: 378).

Музыкально-поэтический синтез, осуществлённый Свиридовым, — явление новое в музыкальной культуре, отличающееся принципиальной новизной и современностью. Увязывая музыкальную логику с поэтической, он развивал достижения таких разных художников как М. Мусоргский и Н. Римский-Корсаков, Ф. Шуберт и К. Орф. Композитор уделял особое внимание вокально-инструментальным жанрам (кантата, оратория). Он переосмысливал их историко-стилевые традиции на качественно новом уровне. Именно в произведениях, связанных со словом, отразилось мировоззрение и мироощущение композитора. Суть композиторской философской концепции раскрывается в одной из его записей: *Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины Мира. В синтезе Музыка и Слова может быть заключена эта истина.*

Музыка – искусство бессознательного. Я отрицаю за Музыкой – Мысль, тем более какую-либо Философию. [...] На своих волнах (бессознательного) она [музыка] несет Слово и раскрывает сокровенный тайный смысл этого Слова. Слово же несет в себе Мысль о Мире (ибо оно предназначено для выражения Мысли). Музыка же несет Чувство, Ощущение, Душу Мира. Вместе они образуют Истину Мира (Свиридов 2002: 125).

Слово для композитора – это центр музыкальной Вселенной, Логос произведения. Свиридов обращался к великой русской поэзии – к стихам А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Твардовского, Н. Рубцова и других поэтов России XIX–XX веков. Однако композитор черпал вдохновение и в поэтических источниках других национальных культур: Британии (У. Шекспир, Р. Бёрнс, А. Каннингем), Франции (П. Беранже, В. Гюго), Германии (Г. Гейне, Г. Бюхнер), Финляндии (Л. Онерва), классического Китая (Бо Цзюйи, Ван Вей и др.), Армении (А. Исаакян), древней Иудеи (псалмы Давида).

В музыкальном плане своих произведений Свиридов выступает в роли композитора-драматурга. Музыкальная образность его вокальных и вокально-инструментальных жанров заключена в тематизме тембрового полисемантического типа, получающего символическую многомерность и позволяющего выявить множество подтекстов. Композитор апеллирует к разным стилевым пластам музыки во всем исторически многослойном объёме. Он осознанно называл свои сочинения кантатами, имея в виду определённые семантические признаки этого жанра. Сегодня необходим новый подход к анализу таких произведений, как кантаты *Светлый гость*, *Снег идет*, *Весенняя кантата*.

Свиридова волновали высокие этические и эстетические проблемы, его творчество – это размышления большого мастера. В своих высказываниях, сохранившихся в дневниковых записях, интервью, воспоминаниях современников, в теленовеллах Н. Ряполова *Музыка и Душа* композитор предстаёт перед нами как глубокий мыслитель, как человек, имеющий своё видение картины мира. Вопросы духовности, религии, национальной традиции в русской культуре волновали его на протяжении всей жизни.

Свиридов никогда не писал музыку *на стихи*, считая стихотворение самостоятельным, законченным поэтическим произведением. Он избирал поэтическое слово и соединял его со своей музыкой в единое музыкально-поэтическое целое. *Моя музыка исходит из живого слова* (такое

слово я нахожу в Русской поэзии), — писал композитор в своей дневниковой тетради, — *чтобы заставить его жить — нужна мелодия. [...] композитор, имеющий дело с живым словом, ищет интонацию* (Белоненко 2010: 23).

При первом взгляде на произведения Свиридова кажется, будто они сотворены до удивления просто. Откуда же такая сила впечатления, эмоционального воздействия? Оказывается, в них сочетаются трудно соединимые черты: балансирование между уравновешенностью и обобщённостью, — с одной стороны, и отзывчивостью на каждый нюанс стиха — с другой. Это составляет *нерв* произведения, её неповторимое своеобразие.

Свиридов привнёс в образную систему вокально-инструментального жанра черты симфонического и оперного жанров, что обусловило и новое решение проблемы хора. Композитор расширил семантику жанра, его выразительную сферу, создал новые разновидности кантаты и оратории.

Новизна свиридовской кантаты — в её образно-смысловой многозначности, контрастной ассоциативности образов, в расширении семантических функций жанра. Трактовка хора в кантатах находится в русле современного искусства, общего процесса синтеза и взаимообогащения жанров, ассимиляции форм. Композитор демонстрирует новые типы контраста, разные планы-пласты действия, лаконизм и концентрацию приемов. Как утверждают многие исследователи, в кантатно-ораториальном творчестве 60–70-х годов был рожден новый тип художественного мышления, связанный прежде всего с новаторскими открытиями Свиридова (Гулеско 2006: 15).

Характерной приметой музыкальной образности кантат Свиридова является состояние глубокого раздумья, созерцательной статики. Композитор тяготеет к символу, к мифологическому. Его духовные прозрения проявляются в новой символике интонационной семантики, в новой организации циклической формы, в новой простоте музыкального времени и пространства в фактуре.

Кантатный жанр в творчестве Свиридова отмечен стремлением к усложненному раскрытию внутреннего мира человека, тягой к эпичности. Свиридов по сути разработал новые эмоционально-семантические системы, типы тематизма, темброво-гармонические и ритмо-фактурные комплексы. Свиридов прибегает к расширению арсенала выразительных средств: применяет фоническую трактовку аккорда вертикали, уделяет повышенное внимание темброинтонации, как звукообразу, в рамках тематизма, где силен элемент речевой декламационности в синтезе с пе-

сенностью. Так композитор обогащает свой хоровой стиль приметам нового, при сохранении общих индивидуально-стилевых констант он расширяет свою палитру.

Общим качеством, связывающим воедино все приёмы композиторской техники Свиридова и определяющим национально-русское начало его музыки, является песенность как принцип, окрашивающий и ладовую основу его тематизма (диатоника), и форму (куплетность, вариационность, вариантность, строфичность), и интонационно-образный строй. С этим качеством связано и другое характерное свойство музыки Свиридова — вокальность, понимаемая не только как умение писать для голоса и певучесть мелодий, но и как идеальный синтез музыкальной и речевой интонации, помогающий исполнителю достигать в произношении музыки речевой естественности.

Российский композитор и музыковед Р. Рубица так определил значение песни для Свиридова: *Она для него — идеальный способ музыкального высказывания; не жанр, не форма (в композиционном смысле), а своего рода “образ жизни” музыки, образ её существования, наиболее полнокровный и естественный* (Рубица 2010: 63). Почти все сочинения Свиридова песенны вне зависимости от их жанровой принадлежности, особенностей композиции, степени присутствия гармонического и контрапунктического начал. Композитор в своих записях немало рассуждал о песне, песенном начале в музыке: *Моя форма — песня. Отдельная, заключённая в себе идея* (Свиридов 2002: 38). Анализируя эти рассуждения, можно так представить модель существования песенного образа *по Свиридову*: некий музыкальный смысл (в основе которого лежит слово) — состояние, чувство, настроение — находит исчерпывающее воплощение в напеве. Идеальным это воплощение становится тогда, когда смысл выражен в максимальной полноте при минимуме средств музыкальной выразительности, при *минимальности* напева (последний не должен содержать в себе нечего лишнего, не относящегося к смыслу, стоящему за словом). Именно тогда напев и становится песней: напев возникает вместе со смыслом и по исчерпанию его заканчивается. Следовательно, песня у Свиридова — тождество напева и смысла; музыкальный эквивалент символа. Яркими примерами этого являются хоры *Душа* и *Ночь* из маленькой кантаты *Снег идёт* на слова Б. Пастернака. Напев из хора *Душа* невелик по масштабу, он звучит у хора несколько раз без фактических изменений, музыкальное развитие раскрывает смысл слов (*Душа моя, печальница о всех в кругу моём. Ты стала усыпальницей замученных живьём*), создавая состояние

грустной печали. Соло кларнета, убаюкивающий монотонный ритм ориентируют слушателя на жанр колыбельной. Автор обращается к своей душе, ведёт с ней разговор и в конце обращается с просьбой (*и дальше перемалывай, всё бывшее со мной, как сорок лет без малого, в погостный перегой*).

Контрастом выступает музыкальная семантика хора *Ночь*, в котором танцевальное начало, элементы народного наигрыша создают светлое, примитивно-оптимистичное настроение. Постоянное повторение мотива, основанного на трихордовом звукоряде, с последующим его смещением на терцию составляют мелодико-тематическое строение хора. Несколько механистичное развитие при минимуме средств демонстрирует максимум выразительности. Символично повторение дважды заключительной строки текста, слова которой для композитора имеют философское значение — *Не спи, не спи, художник, не предавайся сну, ты вечности заложник у времени в плену*.

Для техники хорового письма композитора свойственна тонкая выразительность тембровой палитры и фактурных приёмов. В равной степени владея приёмами подголосочного и гомофонного развития, Свиридов, как правило, не ограничивался чем-то одним. В его произведениях можно наблюдать органическую связь гомофонии и полифонии. Композитор часто использует сочетание подголоска с темой, излагаемой гомофонно, своеобразную двуплановость фактуры: подголосок — фон, тема — передний план. Подголосок обычно создаёт общее настроение, в то время как остальные голоса передают конкретное содержание текста. Нередко свиридовская гармония складывается из соединения горизонталей (принцип, идущий от русского народного многоголосия). Эти горизонталы порой образуют целые фактурные пласты, рождая своим движением и соединением сложные гармонические созвучия. Частый случай фактурной многослойности у Свиридова — приём дублированного голосоведения, ведущий к параллелизму кварт, квинт и целых аккордов. Иногда такое дублирование фактуры одновременно в двух *этажах* (в мужском и женском хоре или в высоких и низких голосах) вызывается требованиями тембровой красочности, регистровой яркости, используется как средство звуковой объёмности.

В хорах Свиридова из цикла *Неизреченное чудо* значение слова реализуется в многослойности фактуры, в яркой дифференциации тембров, в использовании интонационных арок. Образуется *полисклад* (термин Т. Бершадской), который определяется как *сочетание гармонически*

организованного пласта со звучащей над ним монодией, в котором логика организации пластов не разобщена и каждый из них не воспринимается самостоятельно, автономно (Бершадская 1985: 62). Эти хоры проникнуты глубокой молитвенностью и, к тому же, созданы с опорой на традиции русского церковного пения. Как известно, специфической особенностью всех гимнографических жанров является теснейшая интонационно-ритмическая и структурная связь текста и напева.

У многих великих композиторов была мощная творческая идея, которой они были верны всю свою жизнь. Такая идея была и у Свиридова. Выросла она из своеобразного словоцентризма, характерного для творческих убеждений композитора. В одной из его тетрадей *Разных записей* можно найти такие слова: *Я [...] пристрастен к слову (!!!) как к началу начал, сокровенной сущности жизни и мира* (Свиридов 2002: 58). Центральным же моментом творческого учения Свиридова являлась проблема синтеза Слова и Музыки как постижения Истины Мира. *Задача композитора совсем не в том, чтобы приписать мелодию, ноты к словам поэта. Здесь должно быть создано органичное соединение слова с музыкой* (Свиридов 2002: 81). Только через это соединение и возможно образование Истины Мира. В своих композициях он призывает четко осознать: *Красота в творчестве требует законченности: где красота, там есть границы и есть цельность* (Свиридов 2002: 204).

Необходимо подчеркнуть, что идеальный синтез Слова и Музыки Свиридов видел в народной песне. *Я имею в виду, – уточнял композитор, – подлинную народную песню, а не многочисленные подделки, мещанский романс и пр.* (Свиридов 2002: 82). Поэтому под подлинной народностью Свиридов и подразумевал, что *композитор должен слышать народ, быть выразителем того сокровенного, о чем поет народ в своих песнях, то есть выразителем народного духа, народного сознания* (Свиридов 1983: 215).

Подход к воплощению духовных образов и текстов в XX веке значительно изменился. Текст молитвы или духовного стиха подвергся композитором в цикле *Песнопения и молитвы* детальной переработке, которая была недопустима в рамках Богослужебного канона. Способы музыкального претворения канонических первоисточников указывают на уникальность работы композитора над каноническим текстом, который расценивался Свиридовым, прежде всего, как образец высочайшей духовной поэзии, а не как воплощение богослужебной догматики. Духовная музыка во все времена была чрезвычайно сложна по структуре содержания и требовала иного, в сравнении со светской музыкой, анали-

тического инструментария. Ведь кроме собственно музыкальных закономерностей она включает и иные когнитивные ряды: богословские, догматические, философские, этические и др.

Благодаря гармонической статике и тональному плану, время в произведении из динамического процесса трансформируется в образ созерцания. Свиридов, как созерцающий композитор, уверен в том, что всё сущее на земле и на небе может быть узрено или услышано нами и что всё ждёт от нас изображения и истолкования. Совмещая в одном аккорде контрастные гармонические краски, применяя принцип как неслиянности, так и нераздельности, композитор достигает особого эффекта хоровых созвучий. Можно сказать, что в этих случаях единый гармонический фон в хорах Свиридова выступает звуковым аналогом золотого фона древнерусских икон, где золото является символом светозарности Невещественного Света. Нерасчлененность и загадочность звучания, как свойство лейтгармонии Свиридова, тесно связана, на наш взгляд, с состоянием *погружения в таинство бытия*, которое композитор считал главным в духовном искусстве.

Детальное внимание композитора к тембровой стороне произведения *работает* на создание музыкального образа, лежащего в русле церковной певческой традиции. Так, в песнопении *Господи, спаси благочестивые* при помощи тембровой дифференциации, эпизодического включения разных солирующих тембров воспроизводится пространственная драматургия храмового действия, во многих песнопениях возникают переключки хоровых групп. Композитор применяет как одноголосную, монодическую фактуру, рождающую ассоциации с древнерусской архаикой, так и *парение* линии солирующего голоса на фоне хоровых педалей. Важным оказывается индивидуализация через солирующий тембр. Все средства музыкального воплощения смысла работают на осознанном *произнесении* каждого слова, которое приобретает и символическое значение.

Наряду с иерархичностью, этим хорам свойственны такие признаки церковно-певческой жанровой системы, как практическая неизменность вокально-хорового состава исполнителей и *словесность* музыкального содержания, то есть подчиненность музыкального материала содержанию богослужебного текста. Особую роль играют кульминации, они, как правило, выражают основную идею словесного текста и включают в себя слова высшего сакрального ранга. Мелодический контур формул скрепленных в многоголосии определенными фактурными, гармоническими, динамическими средствами, согласуется с ритмической структурой

словесного текста, при этом композитор допускает нарушение структуры слов, которое выражено в растягивании, продлении безударного слога в конце слов. И нарушение это столь преднамеренно, что воспринимается не иначе, как художественный приём.

Основой мелодического контура практически каждого хора является форма мелодической волны (плавный поступенный подъем – вершина – спад). Волнообразность скрыта в структуре мелодии, расцвеченной опеваниями, возвращениями, интонационными повторами, колебаниями звуковысотного уровня; также продление последнего звука (аккорда) фразы, звучание которого часто выходит за пределы одного такта, переходя затем в послезвучие, в тишину паузы – как подлинную первооснову музыки. Протянутые, продлённые звуки, медитативные остановки создают пространство для осмысления предыдущего мелодического движения и осознания внутренней сути священного текста.

В кульминационном же разделе он освобождает энергию мелодического движения, принимающего ясную и простую форму волны, показывая основную мелодическую идею песнопения. Также характерно постепенное раскрытие мелодической идеи, но она не получает четкого законченного выражения и остается в области невысказанного.

В цикле *Неизреченное чудо* композитор показывает интонацию плавного мелодического восхождения в объеме терции. Это связано с семантикой духовного усилия, призыва-побуждения, обращенного к молящимся (приидите) и призыва-прошения, обращенного к Богу (*помилуй, спаси*). Возникая первоначально из побудительной энергии слова, интонация призыва в произведении Свиридова начинает развиваться по чисто музыкальным законам, становясь регулятором музыкальной формы.

Кульминационным моментом в цикле является хор *Неизреченное чудо*. Текст выстраивается вокруг самого главного и таинственного события, не называя, а лишь подразумевая его. В *Неизреченном чуде* таким неизречаемым центром является тайна Воскресения Христова, неназванная, но дающая смысл всей концепции песнопения. Эта тема также является кульминационной точкой в русской истории, поэтому композитор, определяя и подводя этапы к наивысшей точке музыкально-поэтического и драматургического развития, ставит его в завершение.

Связь музыки Свиридова с церковной православной культурой кроется не в воссоздании церковных обрядов, а, прежде всего, в создании образов молитвы – удивительной благоговеиной кротости и тишины, присущей православному храму (=Душе), и одновременно предельной

собранности и напряжения духовных сил молящихся. Хоры Свиридова проникнуты глубокой молитвенностью, подлинно духовны и, к тому же, созданы с опорой на лучшие традиции русского церковного пения. Неканоничны они лишь в интерпретации текстов молитв: важнейшие канонические тексты композитор интерпретировал по-своему.

Особенно в хорах без сопровождения Свиридов разработал новые эмоционально-семантические знаки, типы тематизма, темброво-гармонические и ритмо-фактурные комплексы. Так, новизной отмечен цикл *Три стихотворения Пушкина*. Он несёт на себе явные признаки постро-мантизма и даже постимпрессионизма. Здесь Свиридов применяет фоническую трактовку аккорда вертикали, уделяет повышенное внимание *темброинтонации как звукообразу*, где силен элемент речевой декламационности в синтезе с песенностью.

Общей тенденцией в работе с первоисточником стало стремление композитора сделать текст как можно более доступным для современного слушателя. Это обусловило его *перевод* в соответствии с нормами современной орфографии: иногда композитор искал аналог слову в современной лексике, если оно казалось ему неясным или непривычным. Однако предпочтение древней или современной лексике диктовалось не только толковательными, но и чисто музыкальными соображениями. Порой Свиридов изымал из текста целые словосочетания, или полностью их опускал, заменяя их равноценными для большей синтаксической и композиционной завершенности песнопения.

Техника письма композитора в своей основе основывается на стилистике древнерусского церковного пения; он моделирует то, что создано и укоренилось в церковной традиции:

- принцип *центонности* (термин И. Гарднера) – попевочной организации как специфической формы звукостановления знаменного распева;
- варианты преобразования тематического материала, в основе которых лежит принцип единоначалия, когда попевка выступает композиционно-смысловой единицей;
- принцип *прорастания* или цепного развёртывания, который обеспечивает тематическое единство, развитие в рамках определённого интонационно-мелодического комплекса;
- синтез монодического пения и традиционной гармонической фактуры.

Богатство мыслей и чувств русской души находит в его творчестве необычайно яркое разнохарактерное мелодико-тематическое воплоще-

ние. При всей своей выразительности и самооценности мелодия в музыкальном высказывании композитора органично соединена со словом, *спаяна* с ним. Мелодические фразы, как правило, точно следуют за строкой текста. Но при этом каждая строка необыкновенно выразительна и пластична, обладает ярким интонационным ядром. В особенности сложения мелодических фраз в целое, возможно, и кроется суть тайны непостижимого мелодического дара Свиридова. Например, мелодико-тематическое строение первой части кантаты *Снег идёт* на слова Пастернака основано всего на двух нотах: застывшие *фа-диез* и *ля* завораживают отрешённостью звучания, в котором каждое слово предельно ясно произносится. Речитация имеет звукоизобразительный эффект монотонного оцепенелого падения снежных хлопьев. Минимализм средств художественной выразительности в этом сочинении находится в русле прогрессивных тенденций музыкального искусства XX века.

Вариантность как техника письма, имея в своей основе вокальную природу интонирования, наиболее всего связана со словом, с его интонационным произнесением (в отличие от вариационности, которая имеет инструментальную природу). Во второй и третьей частях маленькой кантаты *Снег идёт* (*Душа* и *Ночь*) куплетно-вариантная форма представлена во всём своём разнообразии. Вариантность обнаруживает себя и на уровне строф, и внутри куплетов, в вариантно-подголосочном развитии сопровождения и в мелодико-тематическом содержании хора. Как узнаваемая черта музыкального стиля Свиридова она проявляется в механизме конструирования композиционного целого, определяя целостный способ художественно-творческого моделирования мира. Вариантная композиция в музыкальном творчестве Свиридова является прототипом художественного сознания композитора по таким параметрам в организации музыкального произведения, как структурно-логический, тематический, драматургический.

Таким образом, вариантность как метод мышления и как система логических функций предваряет работу композитора и действует в самом процессе сочинения музыки. Это находит выражение в выборе жанровой модели, определённой композиционной структуры, формообразующих принципов, приёмов развития, характера выразительных средств.

Выводы

- Когнитивная парадигма современного музыкознания выявляет глубинные смыслы музыки Свиридова, вписывая её в культурологический, онтологический, жанрово-стилевой контекст духовного твор-

чества XX столетия. В центре научной интерпретации композиторского наследия оказались категории музыкальной семантики и соотносимые с ней понятия жанра, стиля, символа, поэтики, формы, языка, фактуры, традиций и новаторства в духовном измерении.

- Музыка Свиридова одухотворена звучанием русского слова и его смыслом, при этом композитор чувствовал и понимал значение слова и как музыкант, и как мыслитель. В своих мыслях и высказываниях Свиридов был решителен, точен, порой категоричен. Его суждения – это, прежде всего, попытка определения своего направления в современном музыкальном процессе, своего места в истории русской музыки. Свиридов задумывался о будущем музыкального искусства и считал, что искусство вернётся к извечным *простым истинам*, к своей первостепенной роли – *быть выразителем внутреннего мира человека в его поиске и стремлении к идеалу, к естественной речи* (Свиридов 2002: 308). Он верил в духовное предназначение искусства, в его возвышающую и преобразующую силу.
- Художественная целостность музыкальных произведений Свиридова обусловлена прямым или опосредованным подчинением всех средств музыкальной композиции (пространственно-временного параметра, мелодико-гармонической структуры, динамики, нюансировки) логике развертывания вербального ряда как смыслообраза. Синтез слова и музыки для композитора – жизненное и творческое кредо. Поэтическое слово для него – источник музыкального вдохновения. Это обусловлено мировоззренческой позицией композитора, которую он сформулировал так: *Я пристрастен к слову, как к началу начал, сокровенной сущности жизни и мира* (Свиридов 2002: 47).

С. Рахманинов в одном из писем подчёркивал: *Существуют два жизненно важных качества, присущие композитору, которые необязательны в той же мере для артиста-исполнителя. Первое – это воображение, он (композитор) должен, прежде чем творить – воображать. Вообразить с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчётливая картина будущего произведения, прежде, чем написана хоть одна нота. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины. Второе качество – особое обладание острым чувством колорита – неотъемлемым свойством таланта композитора* (Рахманинов 1955: 548). Этими двумя качествами в полной мере обладал Георгий Васильевич Свиридов.

The Word as a Semantic Dominant of Georgy Sviridov's Creative Work

Oksana Aleksandrova

Summary

The problems regarding Sviridov's style are topical for the modern art criticism. The esthetic and art specificity of his music makes culturological deepening of the musicological opinions about Sviridov's style urgent and legitimate.

Sviridov gave special attention to the genres of cantata and oratorio. He reconsiders them in comparison with the traditional types and revives them on a qualitatively new and higher level. The world outlook and worldview of the composer were reflected exactly in the musical compositions that were connected with a word. Musically-poetic synthesis that had been carried out by Sviridov, – is a new phenomenon in Russian culture. It is notable for its newness and modernity. Coordinating musical logic with poetry, he develops the achievements of such different figures as M. Musorgsky and N. Rimsky-Korsakov, F. Schubert and C. Orff.

Sviridov's music is spiritualized with sounding of Russian word and its sense though the composer felt and understood a word meaning either as the musician and thinker. G. Sviridov continued in his diary records that special type of Russian literature which was represented by *The Diary of the Writer* by F. Dostoevsky, *Damned Days* by I. Bunin, *Our Tasks* by I. Ilyin.

The combination of the composer's, writer's and philosopher's gifts had unique expression. One of the main themes of his reflections as a philosopher and musician is a problem of spirituality of the art he wrote about: *Art is the thing with which the people nourish spiritually* (Свиридов 2002: 378).

Sviridov acts in a role of the composer-dramatist in the musical plan of his compositions. Musical figurativeness of his vocal genres is concluded in unusual themes of the timbre polysemantic type receiving symbolic multidimensionality and allowing to reveal a great number of the subtexts. The composer appeals to different style layers of music in all historically multi-layered volumes. He named his compositions cantatas, meaning its certain semantic signs which have settled in time. Today the new attitude towards the analysis of such compositions as cantata *Light Guest, It is Snowing, Spring Cantata* is necessary.

Sviridov was excited with high esthetics and esthetic problems. His creativity is a reflection of the great master. The composer appears before us as the deep thinker, as a person who has his own picture of the world in his statements which have remained in diary records, interviews, memoirs of the contemporaries and the TV series *Music and Soul* by N. Ryapolov. Problems of spirituality, religion, national traditions in Russian culture were important for him throughout all life.

Sviridov's musical compositions that were related to a word are a scale and original phenomenon in the world musical art. In his heritage the author carries out the suggestion of the problems of spirituality as eternal problems, of timeless problems, of timeless type for decades forward.

The musical figurativeness of Sviridov's compositions related to the word, is contained in unusual themes of timbre and polysemantic type. This type receives symbolic multidimensionality which allows it to reveal many implications. The composer appeals to different style layers of music in all historically multilayered volumes.

Литература

- Белоненко, А. (1990). *Музыкальный мир Г. Свиридова*. Сборник статей. Москва: Советский композитор
- Бершадская, Т. (1985). *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка
- Верба, О. (2006). Вариантность как особенность музыкального мышления Г. Свиридова. *Свиридовские чтения: "Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин"*. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Курск: Изд-во ФГУ Курский ЦНТИ, 17–21
- Верба, О. (2008). Кантата в творчестве Г. Свиридова: особенности трактовки жанра. *Свиридовские чтения: "Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора)"*. Материалы IV Всероссийской студенческой конференции (ред. коллегия Л. Чунихина, М. Артемов, Р. Григорьян, Е. Яковлева). Курск: Изд-во ФГУ Курский ЦНТИ, 92–94
- Верба, О. (1998). О специфике вариантности как творческого метода. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Наук.-метод. збірник: Вип. 2. Харків: ХДІМ, 25–28
- Гулеско, И. (2006). Музыкальная поэтика Георгия Свиридова как новый тип художественного мышления. *Свиридовские чтения: "Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин"*. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Курск: Изд-во ФГУ Курский ЦНТИ, 14–16
- Гулеско, И. (1980). *Хор в кантатно-ораториальных произведениях Г. В. Свиридова (принципы хорового мышления)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Киев: ИИФЭ им. М. Рильского

- Золотов, А. (1983). *Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки.* Сборник статей. Москва: Советский композитор
- Леденёв, Р. (1979). *Георгий Свиридов.* Сборник статей. Москва: Музыка
- Рахманинов, С. (1955). *Письма.* Москва: Советский композитор
- Свиридов, Г. (2002). *Музыка как судьба.* Составитель А. Белоненко. Москва: Молодая гвардия
- Свиридов, Г. (1983). Слово о Глинке. *Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки.* Составитель А. Золотов. Москва: Советский композитор
- Сохор, А. (1964). *Георгий Свиридов.* Москва: Музыка
- Фришман, Д. (1971). *Георгий Свиридов.* Сборник статей. Москва: Музыка
- Элик, М. (1972). *Свиридов и поэзия.* Москва: Советский композитор

Piano Concerto-Phantasia *In the World of Edvard Grieg* by Grigory Korchmar: To the Problem of Style Modeling

Dr. habil. art. Marina Chernaya
Professor at the Herzen State Pedagogical
University of Russia, Saint-Petersburg

Svetlana Kurnosova
Aspirant, correspondent at the newspaper
“Педагогические Весты”, Saint-Petersburg

Grigory Korchmar¹ has been the Head of Saint-Petersburg Department of Composers' Union of Russia since 2006. Such deep respect was paid by his colleagues thanks to the talent and abilities shown in his activities and work. He is for many years the Art Director of the International festival *Petersburg Musical Spring* as well.

The aim of the research in this article is to introduce Grigory Korchmar's large-scale composition in concert genre to wide theoretical discussion and using it in performer's practice.

Korchmar composed a lot of music in different genres: 6 operas and other works for the musical theatre, 4 symphonies and 2 symphoniettas, concertos for different instruments with orchestra, vocal and choir music, chamber and piano music, music for children, etc. Since 1965 his premiers are successful and usually calling for a big audience.

He uses rather intellectual and modern methods never making his opuses especially avant-gardist. In one of his interviews Korchmar said: *The first period, just after my studying at the Conservatoire, from mid-seventies, may be named 'neo-newviennish'.* By that time I was taken away with musical

¹ Grigory Ovshievich Korchmar (born in 1947) graduated Leningrad Conservatoire in 1966. His teachers were: Vadim Salmanov – composition, Pavel Serebryakov – piano. During his long creative life Korchmar was combining composition with performance (he is a pianist and clavinist in the well-known chamber ensemble *Soloists of Saint-Petersburg*). Korchmar was honored many awards, his pieces were performed not only in Saint-Petersburg and Moscow but also in many other cultural centers (New York, London, Berlin, Tokio, Boston, etc.) as well.

aesthetics and technology of Schoenberg, especially – Berg, less – Webern [..]. And about the middle of eighties a more balanced period started. My approach usually lies close to managing practice of style modeling of musical material belonging to different epochs (Курносова 2010: 59).

Igor Stravinsky at the beginning of the 20th century was the first to introduce in composition a special approach to playing with musical styles, his idea was interpreted in different ways by many composers further on. Style modeling² is a widely used method of operating elements taken in far staying styles. It may bring *polystyle* or *monostyle* in a composition, it can make a reconstruction of a composer's manner as well.

Working in the trend of style modeling, Grigory Korchmar every time makes a dialogue with the musical heritage of former times, with the composers gone away... Piano Concerto-Phantasia *In the World of Edvard Grieg*, piano suite *In Honor of the Centenary of Arnold Schoenberg*, violin concerto *Dear Sergei Sergeevich!* can be mentioned in the first line. Universal style of Korchmar's compositions is formed by his discourses to different manners, genres, structures, instrumental staffs, etc. Such wide specter of his interests demonstrates free handling of genres and forms in musical space. Sometimes his compositions are like creative disputes with composers-predecessors, creative meditations on historical ways in musical art.

Korchmar composed two piano concertos: Concerto-Pasticcio *Mozartissimo* (1986) and Concerto-Phantasia *In the World of Edvard Grieg* (1997). Both pieces introduce his method of style modeling. Concerto-pasticcio introduces us to the ancient technique of making a mixture of different trends and elements, but they are taken from styles of Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms (all three dealing in many senses with the Classical Viennese tradition) and Johann Straus as well. *In the World of Edvard Grieg* is quite different and special, even *neoclassic*, because the composer tries to follow Grieg's imagination and to make a real *model of his world* in romantic and modern terms.

The story of this composition shows us Norway where nowadays, in 1997, a competition on Grieg's subjects for a Second Piano Concerto (never finished in reality) was held. Grigory Korchmar was one of those composers who dared to take part in this competition. He was awarded by international judges the Second Prize.

² Olga Kuzmenkova introduces the term 'style modeling' that, as she writes, *summarizes different techniques based on style pluralism or mixture of styles* (Кузьменкова 2004: 8).

Korchmar gives his own comments: *I did not add a single note to Grieg's material, I saved it wholly! My Concerto is one-parted, its composition consists of three fragments of unequal size going one after the other without a break* (Курносова 2010: 62).

The first fragment is named *Construction*, and the whole subject material taken from Grieg's notes is introduced here. The first sketch is just a beautiful melody:

The image shows a musical score for the first sketch of the unfinished Second Piano Concerto by Edvard Grieg. The score is in 4/4 time and D major. It features a Piano part and an Archi (strings) part. The Piano part starts with a first ending bracket and includes markings for 'mp' and 'cantabile'. The Archi part consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with 'unis.' and 'p' markings.

Example 1. The first sketch of the unfinished
Second Piano Concert by Edvard Grieg

A scherzo like sketch was planned by Grieg maybe for the second subject of his future concerto (see Example 2).

The last, third sketch is the largest piece in the material left by Grieg. Its character reminds a dance, just an Italian dance – maybe tarantella or saltarella (see Example 3).

All three tunes are used by Korchmar in *Construction* whose form bears the function of an exposition. The tunes played one after the other show different sides of the character hypothetically thought by Grieg.

Music of the first partition of the concerto sounds like a romantic piece though the orchestration sometimes is very modern, strengthened according to norms of the 20th century, going far away from the norms of the 19th century.

2 Allegretto (♩ = 100)
con sord.

Timp.

Batt. II
C-lli
pp
p

Piano
mp *drazioso*

2 Allegretto (♩ = 100)

V-ni I
div.
p

V-ni II
div.
p

V-le
div.
p

V-c.
div.
pp *p*

C-b.
div.
pp

Example 2. The second sketch of the unfinished
Second Piano Concerto by Edvard Grieg

The second fragment – *Destruction* – must be considered anti-romantic. The main idea here is deformation of the original material, its conflict with the orchestral masses, that, so to say, makes dirty the sounding of Grieg's

tunes, damages the beauty of his harmony. Its structure is similar to the *Construction*, though the subjects are replaced. So, Korchmar uses the principle of contra-exposition.

The image displays a musical score for a symphony orchestra and piano. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Ob.** (Oboe): Two staves (I and II) with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Fag.** (Bassoon): Two staves (I and II) with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- Cor.** (Cor Anglais): Three staves (I, II, III, IV) with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Tr-ba I** (Trumpet I): One staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Batt. II** (Drum II): One staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- P-no** (Piano): Two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#).
- Archi** (Strings): Four staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#).

The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *f marcato*. It also features performance instructions like "sola (con sord.)" and "T-no". The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Example 3. The third sketch of the unfinished Second Piano Concert by Edvard Grieg

The final fragment (the largest in the whole structure of the concert form and the main one after two being preliminary) is named *Reconstruction*. Korchmar told in his interview: *It is one of the possible variants how to continue those subjects and on the basis of their interactions create a whole composition in the character and genre of a one-part concerto of the Romantic epoch, Lisztian-like, for example. I did not plan to construct this fantasy on a principle: how could Grieg do it? For sure, he would do it in the other way! I use a more astringent harmonic language and more compound polyphony in comparison with Grieg's time. Up to this, I use the orchestra of a greater staff (especially by multiplying winds), and its color differs with that being characteristic for Grieg's epoch* (Курносова 2010: 63). The structure of the *Reconstruction* gains the shape of a double set: elaboration + reprise.

The whole scheme³ is the following:

Construction
Moderato

Exposition			
A		B	
Intr.	FS	SS +	CT
No. 0	No. 1	No. 2–3	No. 4–8
4 b.	7 b.	9 b.	36 b.

Destruction

Molto moderato–Allegro molto–Molto moderato

Contra-exposition			
A ₁		B ₁	
Intr. ₁	FS ₁	CT ₁ +	SS ₁
No. 0	No. 1–3	No. 4–8	No. 9
6 b.	23 b.	38 b.	7 b.

³ Abbreviations in the scheme: Intr. – introduction, FS – first subject, SS – second subject, CT – closing theme.

Reconstruction

*Allegro vivo–Allegro moderato–Allegretto grazioso–
Allegro moderato–Allegro ma non troppo–Con moto–
Allegretto grazioso–Pił agitato–Allegro spirituosu*

1 st development			1 st recapitulation		
CT ₂	FS ₂	Transitory	SS ₂	Polyphonic episode	FS ₃
No. 0–1	No. 2–6	No. 7	No. 8–11	No. 12	No. 13–14
11 b.	40 b.	7 b.	42 b.	11 b.	18 b.
2 st development +		2 nd recapitulation			Coda
Elements of all subjects		SS ₃ +	FS ₄ (contr.+ cadence)	Polyphonic episode	CT ₃
No. 15–16 (cadence)	No. 17–35	No. 36–37	No. 38–39	No. 40–42	No. 43–44
30 b.	158 b.	17 b.	18 b.	24 b.	18 b.

**Structure of the Piano Concerto-Phantasia
In the World of Edvard Grieg by Grigory Korchmar**

Korchmar's final *reconstruction* of Grieg's style in the specially interpreted method of style modeling leads to a bright sounding forming Romantic images in high spirit. The piano texture is romantic like as well, though doublings sometimes make it heavy and glutinous (see Example 4).

Working on Liszt's composition model in the last fragment of the Concerto-Phantasia Korchmar keeps far from its exact repeating but leads elements of musical texture, syntax and composition to a new quality. One of the features characterizing the structure of this big concert form is formation of a *large polyphonic form* (Vladimir Protopopov's term: Протопопов 1965). Korchmar manages contrapuntal devices with great mastership and brings in romantic spirit of his Concerto-Phantasia a big portion of intellectual fest as well.

The musical score consists of the following parts:

- 2 Fag. (Flutes): Bass clef, with 'a 2' markings above the staff.
- Cor. (Cor Anglais): Treble clef, with parts I, II, and III.
- Batt. II (Bass Drum): Single line with a drumstick icon.
- P-no (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), with an '8va' marking above the treble clef.
- Archi (Archery): Four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Bass).

Example 4. A final fragment (*Reconstruction*) from the Concerto-Phantasia *In the World of Edvard Grieg* by Grigory Korchmar

Korchmar's high professionalism is jointed with trembling attitude to the musical material he is using. In the Concerto-Phantasia *In the World of Edvard Grieg* original subjects created by Grieg really are not changed, in any detail. Only the structure of the orchestra and its managing are modern and the subjects are worked on in a special manner created by Gregory

Korchmar. The title of the Concerto-Phantasia itself reminds us of the program attitude in music. Traditions of program music lead us to romanticism and Franz Liszt as one of the founders of program music. So a research on transformation of Liszt's model in Korchmar's opus can show how a modern composer sees or rather feels the main features of Romantic music.

Maybe Edward Grieg in the beginning of the 21st century would compose similar to Gregory Korchmar, maybe not, but really we are *In the World of Edvard Grieg* listening to Korchmar's Concerto-Phantasia.

In the World of Edvard Grieg by Korchmar was performed with great success for the first time in Saint-Petersburg by the Symphonic Orchestra of the Dmitry Schostakovich Philharmonic Society (Algirdas Paulavichus as a conductor, Igor Uriash as a soloist). It took several years to get the score of the Concerto-Phantasia ready for publishing in 2012 by the *Compozitor Publishing House • Saint-Petersburg*. Now able pianists – professional performers – are welcome to enrich their repertoire with a fresh piece in concerto genre. Its bright sounding, masterful construction, inspiring idea of style modeling invites musicians to co-ordinate their efforts in mastering and popularizing modern music.

Grigorija Korčmara klavierkoncerts fantāzija Edvarda Grīga pasaulē: daži stila modelēšanas aspekti

Marina Černaja, Svetlana Kurnosova

Kopsavilkums

Grigorijs Korčmars ir Krievijas Komponistu savienības Sanktpēterburgas nodaļas vadītājs. Ievēlot viņu šādā augstā amatā, kolēģi pauduši cieņu viņa talantam un aktīvajai radošajai darbībai.

Raksta autores uzmanības centrā ir Korčmara klavierkoncerts fantāzija *Edvarda Grīga pasaulē*. Šajā skaņdarbā izmantots mums labi pazīstamais stila modelēšanas paņēmiens, ko 20. gadsimta sākumā mūzikas praksē ieviesis Igors Stravinskis. Mūsdienu komponisti interpretē to dažādi. Korčmars sekojis Ferencā Listā kompozīcijas modelim, vienlaikus viņš vairījies to tieši atdarināt un piešķīris mūzikas faktūras, sintakses un kompozīcijas elementiem jaunu kontekstu. Kompozīcijas tapšanas impulss bija Grīga Otrā klavierkoncerta (respektīvi, nepabeigta skaņdarba) tēmu izmantojuma konkurss, kas 1997. gadā noritēja Norvēģijā. Starptautiskā žūrija piešķīra otro vietu Grigorijam Korčmaram.

Modelējot stilu, Korčmars ikreiz veido dialogu ar senāka laikmeta mūziku. Līdztekus klavierkoncertam fantāzijai *Edvarda Grīga pasaulē* šeit jāmin klaviersvīta *Par godu Arnoldam Šēnbergam* un vijolkoncerts *Dārgais Sergej Sergejevič!*. Korčmara radošajam rokrakstam ir tipiski diskursi dažādos stilos, žanros, struktūrās, instrumentārijā utt. Plašais komponista interešu loks atklāj viņa izteiksmes daudzveidību. Viņa skaņdarbi nereti līdzinās radošiem disputiem ar priekšgājējiem komponistiem, radošām meditācijām par mūzikas vēstures likločiem.

Korčmara meistarība un augstā profesionalitāte iet roku rokā ar uzmanīgu attieksmi pret aizgūto mūzikas materiālu. Grīga oriģināltēmas viņa koncertā fantāzijā nav mainītas. Taču orķestra sastāvs atbilst laikmetīgajām tendencēm, un tēmu attīstība norit Korčmaram raksturīgajā īpašajā stilā. Pats koncerta nosaukums jau apliecina programmatisku ievirzi, tātad netiešu saikni ar romantismu un Ferencu Listu kā vienu no programmatiskās mūzikas novatoriem. Komponists intervijā stāstīja, ka, sacerot koncertu fantāziju, viņš orientējies uz Lista simfoniskajiem skaņdarbiem (*Žóšķíníiāq* 2010: 63). Tādējādi pētījums par Lista modeļa transformāciju Korčmara opusā ļauj apjaust, kā mūsdienu komponisti redz vai, precīzāk, izjūt romantiskās mūzikas galvenās iezīmes.

Mēs nezinām, vai Edvards Grīgs 21. gadsimta sākumā būtu komponējis līdzīgi Grigorijam Korčmaram, vai arī ne; taču katrā ziņā, klausoties Korčmara koncertu fantāziju, mēs esam Grīga pasaulē.

Atslēgvārdi: skaņdarbs, koncerts fantāzija, žanrs, mūzikas faktūra, programmatiskā mūzika, stila modelēšana.

Bibliography

- Кузьменкова, Ольга (2004). *Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: симфоническая и инструментальная музыка*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург: Институт истории искусств
- Курносова, Светлана (2010). *Стилевые горизонты музыки Григория Корчмара. Современные направления теоретических и прикладных исследований*. Одесса: Черноморье, 55–67
- Протопопов, Владимир (1965). *История полифонии в ее важнейших явлениях: западноевропейская классика XVIII–XIX веков*. Москва: Музыка

The Signs of Scriptural Music Composition: Between the Changeable and the Ordinary

Mag. art. Violeta Tumasonienė

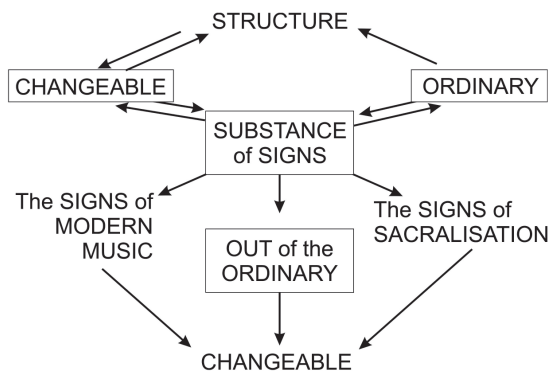
*The Junior Research Fellow of the Lithuanian Academy of
Music and Theatre, Musicological Institute,
Department of Science and Publishing*

This article does not present the meanings of scriptural signs as symbols that may be defined as precisely as meanings in dictionaries or encyclopaedias. Nor are scriptural signs a search for an expression of astrological prophecies in digital or analogical formations of the language of music. They are not imitations or personifications of a verbal text either. In this article the scriptural signs of a word and sound chosen by the composer are perceived as the interaction between the two components in a musical composition. It deals with scriptural signs as the result of the latter interactions.

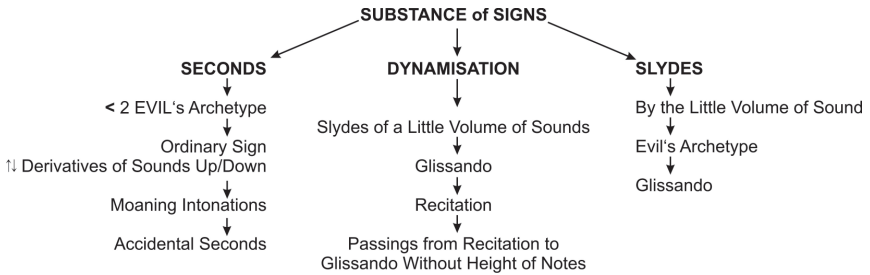
One of the most problematic topics of the language of modern religious music is the meanings of formations sacralizing a musical composition as well as symbols, archetypes, signs and their use. When speaking of symbolism, Robert Wuthnow claimed that symbolism is the essence of culture; and religion possesses a significant cultural dimension. Of course, the idea of a close link between religion and culture is not new at all. Religion is expressed through symbols. Neither does it mean that religion consists of nothing else but culture (Wuthnow 1996: 45).

Two groups of new Lithuanian religious music creators can be distinguished: one of them uses excerpts of the Scripture and does not strive for accepting *sacrum* as an essential component in religious music. Others endeavour to sacralise the piece not only through the texts of the Holy Scripture but also through elements of musical language. Neither of the groups has designed a particular language or style of religious music. Despite the latter remarks, the creators' courage and push in search of what is religious are astonishing. Their creative paths lead through radical and unexpected decisions. If we tried to turn back to pre-modern canonical formulae in religious music composition, we would barely find anything remaining from the *past* (Arendt 1995: 231).

A specific religious style in contemporary religious music is non-existent. Each piece is completely different from a preceding one. Tools of musical composition are modern and secular. One may only refer to sacred elements or even sacralising elements, to be more precise, in the new Lithuanian religious music. It is perhaps due to this reason why I am using the term ‘new’ Lithuanian music since every new piece of religious music is literally new and may meet the criteria of newness in music (considering the newness of the whole rather than the style) where sacralised elements of sound, and segments and variety of rhythm form unity that is called compositional unity in the context of style in its conventional perception. Style dimensions can only be sensed (and not defined) by identifying different ways of musical formation in the context of a piece as a whole. The language of the new biblical music of the Lithuanian composers is characterised by attempts to combine stylistically heterogeneous elements. However, the music of the most recent times, the so-called early modern period, was not built from scratch but developed on a rather firm ground of the legacy of the ages gone by. Biblical, just as secular, music of the early new period developed not in exceptional creative conditions but in the context of the advantages and disadvantages of post-modern society. Thus general new music development trends did not outrun the Scripture-based music: the variety and abundance of musical language forms interact with texts that are traditionally considered as revelation-type or sacred. If not for the latter context, biblical music would not be different from any other new music opus based on poetry or prose from the written cultural heritage. Therefore, let us discuss Scripture-based language signs in their interaction with signs of the language of music.



Scheme 1. Structure – substance



Scheme 2. The substance of signs

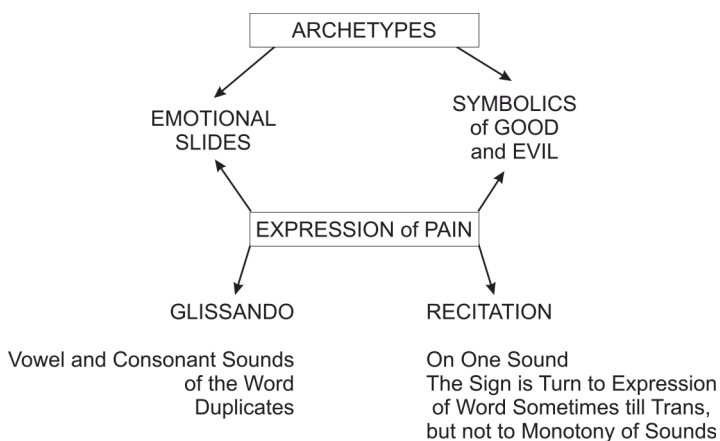
The Signs of a Word in the composition are as follows:

- the dimension of a man of God's faith in the Book of Job in *Job the Loser* by Vidmantas Bartulis,
- the birth of the incarnated word in a barn in Bethlehem in *Tres Dei Matris Symphoniae* from the Second Symphony *Bethleem* by Onutė Narbutaitė,
- the construction of a transcendental shrine: God's existence in a Man according to 1 Cor 3, 16–19a in *Templum Dei estis* by Marius Baranauskas.

The Signs of Sound formations:

- general symbol – spiritual essence of the Annunciation in substance of sounds;
- several seconds-long or small volume structures: moans, complaints;
- contemplation images: gliding formations, dynamic action of vowels and consonants;
- transcendental meanings: *emoveo and ratio* interaction; expression of pain through reciting a sound;
- mystery – movements of volatile, non-specific and rapidly changing sounds are joined together into a solid undivided mass.

The essence of a Scriptural sign is described by the following: the supernatural element is present in the content of a Scriptural word. It can be a narrative on miraculous events or phenomena exceeding the powers of earthly nature and man. Supermundane supranatural power is manifested in the content of a Scriptural action, related to the interference by the invisible God. The focus is on the activity of God the Son. The words of the prophets contain supranatural, subsistential, ontic value. Scriptural action includes a content of phenomena non-existent on earth. Scriptural words show, represent, embody the desired result achieved in ways other than physical or mental endeavour by a man. When the remuneration is not comparable with the one usual on earth but is exceptional, different, exceeding the man's justice.



Scheme 3. The substance of signs in language of music

Spiritual music is not necessarily sacred music yet. Some features of spiritual secular music are the following: contemplativity, transcendentality (Wojtyła 1997: 229–231), repetition, meaningful (breath-taking) pauses or minutes of silence, drawling sound and its structures, few notes. In other words, it is music for a *sophisticated ear*, it is pleasant music. However, this is insufficient for sacred music. It cannot be a *thing in itself* (according to Immanuel Kant; cf. Kant 1787), an object of admiration. Shallow indulgence in words is not characteristic of this music either. Biblical word cannot be carelessly taken and used. It includes transcendental content. Contemplation will be specified, it will have a direction and embody the text, i.e. it will perceive the text and become its co-author. And biblical stories are not just stories. They are revelations.

Quite often the sacralised segments or elements come from the heritage of canonical or traditional music: chorales, litanies, and recurring structures from Lithuanian folk music (e.g. glees). However, similarly to secular music, numerous *fragmented* formations can be seen, the abundance of which forms the whole. Therefore, in case of contemporary Lithuanian religious music one may speak about religious or sacred formations that *sanctify* the music. The language of religious music is not recognized by solid form of a piece but rather by the purposefulness of sacralising elements; in other words, by the conscientiousness of the creators in using them. Therefore, we observe a confrontation between the language of the music composed by a creator and the *language* of the Holy Scripture.

* * *

The Signs of a Scriptural Word are present in the Vidmantas Bartulis' oratory *Job the Loser (Poor Little Man Job* by www.mic.lt) for mixed choir, symphonic orchestra and five soloists, in Latin, based on *The Book of Job* from the *Old Testament* (2003). The composer is a wide-ranging artist who creates a lot of various music. His strong nature found resonance in the dramatic story of Job with a rich intention of the orchestra as a biblical actor, and distinct characteristics of the instruments. As the author explained, the most challenging task while composing was expurgating the text of the Holy Scripture; it is not a modern poet you can call and discuss with after all. However, he maintained the priority on the text in the piece. The composer took a long time to decide what was to remain, what was of particular importance and what could be left out (Gaidamavičiūtė 2007: 92). The piece is of great value not only due to its topic or composition decision; it is also an expression of the creator reflecting an entire variety of modern beliefs.

Characters:

- tenor – Eliphaz (Eliphaz the Themanite, Teman);
- tenor – Eliu (Elihu the Buzite);
- bariton – Job;
- bariton – Sophar (Sophar the Naamathite);
- bass – Baldad (Baldad the Shuhite, Shuah).

The piece has no breaks, it lasts 60'24".

One of the most characteristic Signs of composing is *glissando* that symbolizes irony, scepticism, and despair and becomes a very significant sign of Scriptural text content in the piece. Syllables and separate letters in a word are emphasized and prolonged by gliding. So is the emotion of the idea (as something inevitable and impossible to influence and, therefore, causing despair for a man when he feels unable to do anything himself). Percussion symbolizes harsh, uneven, irritating, nervous fury of syncopes as an accumulation of uncontrollable feelings and emotions that is always organized and does not contrast with the overall emotional expression of the musical piece. This is a Scriptural sign, the layers of which we can identify by analysing the composition of the music.

Solo part is an expression of Job's dialogue with God and his four friends comforting him. Choir and a fully implemented *tutti* with tones gliding up semitone by semitone and recited *glissando* theme by mixed choir express the characteristics of the Devil. This is yet another Scriptural sign.

By imitating emotions of pain and loss, Bartulis achieved particularly distinctive effect of a biblical symbol. Syllables are modified by prolonging the tone and repeating a letter in a biblical word as well as applying dynamic pressure of a musical sound, e.g. *e-r-r-r-r-e*. Such expression, especially the modification of consonants as well as that of vowels and consonants shapes an archetype of loss, despair, and scepticism. The Scriptural sign acquires vitality as a result of compositional contact between a musical sound and a word. We can hear an even more distinctive version of such archetype when *glissando* effect is added, which provides the intonations of pain and loss with an implication of inevitability and totality. The play of timbres of instruments in the orchestra is not a goal in itself but rather a significant co-author in creating the biblical metaphor. We believe that classifying the timbres of the instruments into those reflecting or even creating certain content of the musical expression and assigning certain characteristics of characters or topics is improper due to non-canonical nature of the above-mentioned musical pieces. Signs of musical composition no longer contain specified meaning and are deprived of the power of classical images. However we decide to assess the values of the modern age music, we cannot distance ourselves from the post-modern context characterized by uncertainty and fragmentation. Therefore, particular importance is given to the creator's ability to control the overall structure of the musical composition as a solid material mass of sounds and words. Here we are faced with the issue of a creator's talent, the transcendental aspects of which provide snippets of potential power to control different stylistic nature and contrasting emotional origins. In a certain sense, the composer, like a conductor of an enormous orchestra, choir and soloists, has to be able to drive different elements of the whole into one persuasive and well-combined whole.

SCORE STUDY:

The first bars significantly expose an augmented second *b-cis* and an immediately following *glissando* (see Example 1).

The Job's complaint contains a narrow-range melody (in quarters and halves). Strings return again (AI) in incomplete B minor chord; the altos and baritones in the choir recite *b* softly (*pp*) *Satan percussit Job (Satan a facie Domini percussit Iob.* Engl. – *Satan went forth from the presence of the Lord, and struck Job with a very grievous ulcer.* Job 2:7) (see Example 2).

Two texts are polyphonic recited: two voices in a choir for each text, as if polyphonic clashes or separate *train* rails (every second one of 4). The text changes and the musical composition and the melody remain unchanged. Only the reciting on the first sound changes as it crawls upwards in small seconds.

Flute I

Example 1

A.
Choir
SA-TAN PER-CUS SIT JOB UL-CE-RE PES-SI-MO A PLAN-TA

T.

B.

Example 2

Bar. (lob)
NONN INN INN

ERRR INNINN

Example 5

Later the choir recites *b* at a non-repeating rhythm (varying rhythm, *a–b*), while the strings syncopate a repeating model of a cell within the frame of incomplete triad B minor.

In the ninth bar the choir melody shifts to reciting *c* and the strings do not move. Thus large second *c–d* is formed. The contrabass is moving as if sowing the *grain* like the seed of evil... *cis–d–fis–d–cis* is introduced.

Complete tone vertical *tutti* (*e* is omitted but *c–b* semitone remains). In Vln I the intonation of a moan appears and the second and third one (it reoccurs throughout the entire piece in various rhythmic modifications) are delicately modified. The imitation of music written by other composers breaks into the musical composition – *à la* motive of Fate in Ludwig van Beethoven's Symphony No. 9 (see Example 3).

The entire *tutti* score is filled with second-shape wails of different rhythms and duration in different voices (choir and string parts) (see Example 4).



Example 3



Example 4

The text is repeated in *Accinge* (*To be prepared*) canon throughout the choir voices with baritones emphasizing *glissando* in Job's part, which sharpens the moan even more: from narrow crawling in seconds to a cry of despair falling in a seventh and sixth. The text *Umbra mortis Quarrr..* (*Shadow of Death*; *suspension points mean turning the consonant or vowel) *reeee* as *glissando* to *nomn..* and then *glissando* to *innnn vullll..va morrr-tuuus-sum* illustrates a Scriptural sign of extreme pain.

The apotheosis of the Job's complaint is the words *Gitte Domine* (*O, Lord*) – a gliding moan in seconds that develops into tonic third. Despair: *in me sunt* (*are in me*) until *desss-perr-a-vi* (*irretrievable*) through clenched teeth and *jumping melody* until the emotional peek of the final words a glee-like motive.

Job's part consists of two parts: reciting and *glissando* (Example 5 see on p. 341).

The above mentioned *glissando* principle reminds of the text in *Templum Dei Estis* by Marius Baranauskas composed in syllabic manner (one note for each syllable). However, Bartulis' *glissando* is not an expansion of a syllable in a biblical Word but the creation or composition of the Word's emotion or its emotional content. Baranauskas creates a rationally composed emotion by fully merging together two different spheres of artistic expression, namely, a Word and a musical tone. The tone cuts into the *body* of a Word's letter or syllable and expands the Word's emotion as if by the Holy Spirit, fully and completely identifying with it. Bartulis does not merge the Word and emotions but he rather composes sounds that *retell* and illustrate the emotion of the impression that the creator felt; however, it is more similar to illustrating a situation caused by the Word.

Further totality of the Scriptural sign of a moan is illustrated with varying rhythm. The pinnacle is the minor second intonation that occurs in the clash of fifths in flute and oboe parts. This is an expression with strengthened dynamics; it is unusual for the nature of the melodic and timbre colour of a flute and oboe. Applying such expression in order to provide dynamics to several or more sounds, e.g. sounds of cluster-like nature or another horizontal formation, is more characteristic of strings, percussion or *tutti* (strong sound, interchangeably).

A new episode and a varied meter of three fourths starts the part of Job's friend Baldad *Usquequo loqueris talia et Spiritus multiplex* (*How long with thou speak these things, and how long shall the words of thy mouth be like a strong wind?* Job 8:2). Baldad's part is a dance, consisting of fifths with *return* to the lower sound or adding additional sound leading to a fifth. A fourth and sequences of seconds are seen in the text *Tu tamen si diluculo consur rexeris ad Deum et Omnipotentem fueris deprecatus* (*Yet if thou wilt arise early to God, and wilt beseech the Almighty.* Job 8:5). A static sequence of sounds follows, jumping in intervals of fourths, fifths, sixths and sevenths. The quartet of Job, Eliphaz, Sophar and Baldad consists of two motives. The first is a jump at an octave and gliding in seconds around the tone; the second is reciting on *c* note.

Melodic verticals and horizontals as well as forward-moving tones in percussion parts occur interchangeably. *Toni* is repeated while *Verbum* changes. In the text *Perrr-Perrr..* Job's part returns. A highly characteristic intonation of a moan reminding of *swinging* seconds: *In profundis simum infernum decedent* (*Most go down into the depth*) in turns in bass part: *c-h-c-h-ais-h-ais-h-ais-h-b-a-b-a-b-a-gis-a* as a *glissando* occurs in the bass part yet.

Job's cry for mercy *Miseremini mei (Spare me!)* is illustrated total abjection. The texture of music becomes more vertical, the rhythm becomes less varied and more static and the meter becomes more stable. A new but, from the point of view of intonation, already familiar episode appears, namely, a vibrafone cluster *e-f-as-d*, against the background of which the dialogue of Job and Sophar moves in leaps but tradition – all intonation of thirds, fourths, and fifths is interrupted by apparently accidental seconds. The score is full of *tutti*, ninth *b-c* is lead to *c* but the Fate motive appears immediately; in the conversation of the quartet, more trioles, nervously jumping dotted eighth notes are present. *Fate (b)* again reminds the ill luck Job had to face. Further the score becomes thicker, particularly in the parts of woodwind and brass. Job's part develops from reciting *glissando* when the composer does not indicate the tones (he only writes stems and indicates the length of a note). *Quismihi tribuat ut simjuxta menses Ristinos secundum Dies.. (wish that "simjuxta Ristinos" months after Day..)*: the text is tenaciously stated in Elihu's part, quarter notes continue into talking in syllables on half notes and whole notes. Instrumental movement *ff* returns to the 12-bar Epilogue *b tutti* that imitates the beginning. Tile: augmented second – diminished fourth – major third (*b-cis-f-a*) shows highly significant formation of destruction symbolizing absolute *break down* not only of a man's physical but also spiritual body (flute, percussion, harp, and strings).

Tonal wind-up *c-es-g-c* indicates a new sparkle of hope. Job's last words *Scio quia omnia potes idcirco ipse me reprehendo et ago poenitentiam in favilla et cinere (I know that thou canst do all things. Wherefore I abhor myself, and do penance in dust and ashes confirmed it)* confirm it.

The specific features of Bartulis' Scriptural signs are linked not only to emotional but also to visual aspect when clear signs are presented as archetypes of intensive and strong feelings.

* * *

The creative path of Onutė Narbutaitė is unique. She started Vilnius cultural yearbook with an oratorio *Centones meae urbi* (1997) and the image of multinational Vilnius. In 2003 she composed a trilogy of symphonies for the Mother of God *Tres Dei Matris Symphoniae* for mixed choir and symphonic orchestra (duration 61') and came radically close to the motives of the New Testament. She is an artist for whom biblical texts serve as a source of inspiration to create; she is an artist with her own attitude towards *sacrum* and *profanum*, which differs from the theological one.

horn and *sul tasto* by the strings), does the delicate *glissando* of the violins extend a mysterious veil, like thick mist on a calm morning, before our eyes, which *listen* astonished. Even the ear with the most delicate hearing would not be able to distinguish the components of the mass of sounds in *ppp*. They are too gentle, unexpected and changing rapidly. Silenced, as if hoarsened, timbres of woodwinds and brass mix with elusive movements of the strings and are complimented by the sounds of a harp.

In this seeming chaos each instrument follows its own melodic sequence, which is not chaotic, it does not fall apart into promiscuous formations where one could be able to identify dissonance of consonances and vice versa. Nevertheless, the musical idea is presented and developed horizontally. However, vertically one can also see certain features – cluster-like formations (tile *g–dis–d /g–a–h–e–f→d (dis)–e–f–g–a–h*; trombone *as–glissando* | *e↑a–g–f*; timpani *g↓glissando* to *f*; clarinetto *poco crescendo f–ges/gis–alais–h*). *Glissando* are preserved, trioles are as if *walking* in narrow intervals: major second, minor third, augmented second etc.

Thus delicate slowly changing musical character is formed. *Glissando* is characterised by free sequence of augmented tones, which creates conditions for a mystical movement of masses of undefined sounds. *Gloria*, which appears in the third bar, contains the same feature of uncertainty. Here *Gloria* is manifested in one prolonged syllable continued in the choir part with the sounds of instruments not vanishing but remaining in the *medium*, in the whole (example: *Glo* in *D*, 4 bars 7/8 3/4 5/8 3/4; *ri* in *D*, 7/8 5/8 3/8 5/8 3/8 5/8 3/8 5/8 3/8 5/8 = 10 bars; *a* in *D*, 5/3/5/3 = 4 bars).

Example 7 shows the words repeated again:

<i>Glo – ri – a</i>			<i>in</i>	<i>ex – cel – sis</i>			<i>De – o</i>	
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
4t	2t	2t	3t	1t	4t	1t	1t	1t
D→	A–D		A–E	A–D–E			G–D–G	
				A–C–D–FisG				
				A–D–Fis				

Example 7

Grave movement is the second phrase of angels praising God: *Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis..* The syllable *Et* sounds in three bars; four parts in the choir are polyphonically developed even though they seem not to be linked; however, vertically, fifths are formed in the choir's in

D part. From the syllable *in* until the end of the text the descending sequence of major second, minor major third, perfect fourth, perfect fifth and sixth is important. The last episode: brief *fluttering* of woodwind made of light, brief and rising (↑) note sequences.

Conclusive reflection: the composer Narbutaitė embodies birth as a biblical sign through instrumental music and the angels' song of praise and thanks, the texts of which reminds of a Scriptural archetype due to its popularity. When there is no continuous development of vocal sequence and vocal voices appear occasionally, possibilities of composing are expanded to unlimited number of instrumental timbres. Subtle dynamic waves unidentifiable with plain ear and contrasting strength of sounds (*pp–ff*) also provide numerous possibilities for distinctive expression; frequent change in metre and gliding *glissando* formations are perceived as Scriptural signs of uncertainty and mystery.

According to Lithuanian musicologist Audronė Žiūraitytė, *The framework of Narbutaitė's works, the tenacity and distinctive unity, within diversity of its chosen elements, expresses the author's profound connection with the tradition of opus music* (Žiūraitytė 2002: 153).

* * *

Another solution from the point of Scriptural word and musical tone is seen in the work of Marius Baranauskas *Templum Dei estis* (*You Are God's Temple*). It is composed in 2010 for mixed choir of four voices (sopranos, altos, tenors, baritones I–II), duration 11'21".

In this piece Baranauskas used words from the Holy Scripture, New Testament, the First letter to Corinthians, chapter 3, lines 16–19a. The texts are in Latin (Baranauskas, 2010: title page)

The piece consists of four movements. In each movement one line from the Holy Scripture is used. The movements have no titles.

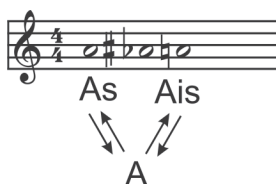
Interaction between a Word and Sound appears as follows.

Movement I

Text in Latin: *Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis?*

Text in English: *Don't you know that you are a temple of God and that God's Spirit lives in you?*

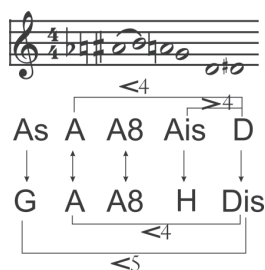
The word *Nes-ci-tis* (*Don't you know?*) covers 3.5 bars in the score, a five-second pause with a hold of a quarter pause.



Example 8

The example shows specific musical expression of a word, characterised by gradual second-by-second sequence of the *a* sound in two directions and return to the initial sound: *a-ais-as-a*. Such sequence of semitones sufficiently clearly illustrates the emotional shade of the word *Nescitis* – *You don't know?*, which reflects a question and a doubt.

The word *qui-a* (*really?*) continues for 1.5 bars with the same pause as in the first word.



Example 9

We can see the sound *a* expanded to three sounds with each one of them gliding in seconds in its own direction. The sound of augmented fourth and fifth intervals is formed, which is heard like cluster-like sounds. The musical expression of both words is characterised by horizontal structure and vertical movements of tones.

The words *Temp-lum Dei* (*God's temple*) last for 3.5 bars with a four-second pause and holding. The meter changes in the following way: 4/4 5/4. Musical pulsation is distributed between the choir voices SI–BI and continued on *a* (three times), rhythmical variations contain syncopation. The sequence *d-a* (SI–BI) continues hissing *Sh[u]–Sh[i]–Sh[u]* without words, like a *timbre background*. The note *b* varies in rhythm, the words *Templum Dei* are repeated five times. In the end, the word *De-i* is particularly emphasized when the sound *ais* is finally solved with immediate *diminuendo* to *b*. What remains is *tonic* major second *a-b*, continued as the organs' point.

The image shows a musical score for two voices, A. I and A. II. Both staves are in treble clef. The music is marked with a dynamic of *p* (piano) and the instruction "whisper".

Staff A. I: The lyrics are "Temp lum De - i, tem-plum De - i, temp-lum De". The melody consists of a series of eighth notes, with a three-second hold over the final "De".

Staff A. II: The lyrics are "Temp-lum De - i". The melody starts with a three-second hold, followed by a series of eighth notes, with another three-second hold over the final "i".

Example 10

The words *es-tis* (*is in you*) *et* (*and*) continue in 3 bars with a three-second hold.

The example 11 shows the tile of the sequence of sounds as well as the formation of augmented fourth and fifth.

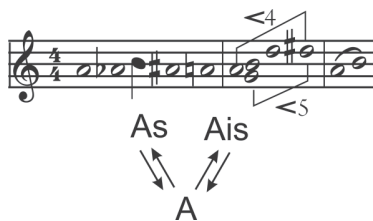
The image shows a musical notation in treble clef with a 4/4 time signature. It depicts a sequence of notes: a half note, a quarter note, a quarter note, and a half note. Below the notes, there is a bracket indicating a diminished fourth interval between two notes.

Example 11

The words *Spi-ri-tus De-i* (*God's Spirit*) sound for five bars with a three-second pause and holding. The word *Spiritus* (*Spirit*) is repeated five times. The middle voices A(I-II)-T(I-II) continue on note *h* that varies in rhythm by trioles, while the side voices continue on note *a* (SI-BII) and (SII-BI) as a background colour *Sh[u]-Sh[i]*. The word *De-i* is emphasized again, *a-h* formation is solved by a *diminuendo* into *a-c-cis* formation.

The word *ha-bi-tat in* (*lives in you*) lasts for four bars followed by three bars with the text from the beginning *Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis*. This is the text from chapter 1, line 1, which is identical to the tonic idea of the first movement.

The example 12 shows the same second-by-second sequences of the sound *a*, which return to the initial tone *A* in different order.



Example 12

Movement II

The words are not presented separately but the whole sentence is taken. Text in Latin: *Si quis autem templum Dei everterit, evertet illum Deus; templum enim Dei sanctum est, quod estis vos.* Text in English: *If anyone destroys the temple of God, God will destroy him; for God's temple is holy, which you are.*



Example 13

From the 12th zither the following words are added: *e-ver-te-rit* and *e-ver-tet* (*are destroying and will destroy*). *Au-tem, temp-lum, qui-s* glide until *De-i*. From the 19th zither the episode *il-lum De-us* begins. From the 24th zither *temp-lum e-nim De-i* begins and lasts till *fff*. A five-second pause with holding occurs again and performs the function of immediate shift between two different levels of loudness (*fff-ppp*). And from the 35th zither sounds *sanc-tum est Dei* until the new episode *quod es-tis vos* (repeated 4 times, no silence or harmonic ending).

Movement III

Text in Latin: *Nemo se seducat; si quis videtur sapiens esse inter vos in hoc saeculo, stultus fiat, ut sit sapiens.*

Text in English: *Let no one deceive himself. If anyone thinks that he is wise among you in this world, let him become a fool, that he may become wise.*

The movement is very linear with narrow-interval steps, slow movements of sounds and horizontally fully filled score.

♩ = 65
pp

Soprano I
Ne - mo - se - se - du - - cat

Soprano II
pp
Ne - mo - se - se - du - - cat

Alto I
pp
Ne - mo - se - se - du - - cat

Alto II
pp
Ne - mo - se - se - du - - cat

Tenor I
pp
Ne - mo - se - se - du - - cat

Tenor II
pp
Ne - mo - se - se - du - - cat

Bass I
pp
Ne - mo - se - se - du - - cat

Bass II
pp
Ne - mo - se - se - du - - cat

Example 14

The statics of the sound is varied with the help of rhythm. By repeating the words more than several times, the composer wants to emphasize the importance of the idea. In this movement these are the words *sapiens* and *seculo*.

The example 15 illustrates the vertical sound of the syllable of the word in the choir:

Soprano I

♩ = 65

pp

Ne - mo - se - du - cat

Example 15

Movement IV

Text in Latin: *Sapientia enim huius mundi stultitia est apud Deum.*

Text in English: *For the wisdom of this world is foolishness with God.*

In this movement the Words are covered in notes. Flexible unison melodies, polyphonic plaits of sounds, subtle and clear dynamic movements the Word's vowels are present. This characterises careful and highly precise phonetic embodiment of the word. The *tremolo* expression is added to the bywords and shift from one letter to another happens in the same manner. Syllables are vertically *scattered* across full score, e.g. the composer divides the word *Sapientia* (*Wisdom*) to syllables and covers each of them in sounds reminding of Baroque fioritures. Analogies with the plainsong may be seen too.

Soprano Solo

Alto Solo

♩ = 40

mp

Sa - pi ni

mp

i - en - si a e - ni

Example 16

Vowels are included in every syllable (*a, i, e, i, a*: example 17):

The image displays a musical score for Example 17, featuring ten vocal parts: Soprano Solo, Alto Solo, Soprano I, Soprano II, Soprano III, Alto I, Alto II, Alto III, Tenor I, Tenor II, Bass I, and Bass II. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The lyrics are: "Sa pi ni i - en si a e - ni a i i i e e e e e a". The score is annotated with large, semi-transparent shapes: circles for 'a', triangles for 'i', and stars for 'e'. These shapes are placed over the notes and lyrics to indicate the placement of each vowel. For example, the first 'a' is in a circle, the first 'i' is in a triangle, and the first 'e' is in a star. The annotations continue throughout the score, showing the presence of these vowels in every syllable.

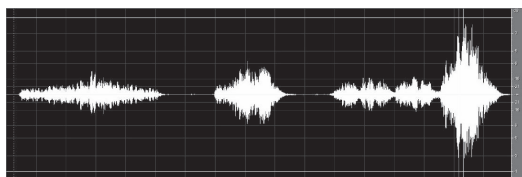
Example 17

They are duplicated and emphasized (strengthened) by other voices in the choir, e.g. vowel *e* is repeated in other voices by shifting in the manner of *glissando* to the vowel *i* and ending the word *enim* with the consonant *m* (Baranauskas 2010: title page, special signs). The words *huius mundi* repeat the word *Sapientia* except for the ending *di*, which is solved in tones. Other voices duplicate the above-mentioned vowels and consonants in a similar manner.

The words *stultitia est* are identically followed by *glissando* (Baranauskas 2010: title page, special signs) in other voices.

The words *apud Deum* are characterised by the swinging of vowels *a* and *u*, notes of the same height are repeated in other voices as if they were an *echo* of the vowels in other voices in the choir.

A fragment of Movement I from Marius Baranauskas' *Templum Dei estis* perfectly illustrates the constructivism of a biblical Word as well as the ability of constructivism to become emotional. We can see dynamic expression of emotionality illustrated in the dynamic scale (example 18) of the fragment of this movement.



Example 18

We can see unique and authentic dynamics of biblical Words. We also see how the composer reads this *hand-out* ready for composition. We do not find in the hand-out the results of chaotic subconscious but rather of an emotion created and controlled by mind. They exceed the ordinary canon of religious music and do not leave unanswered questions pushed to subconscious. The composer Marius Baranauskas composes the image of a Scriptural sign of a body as a temple by rationally managing the changing emotions in a musical structure. Through the interaction of a sound and a word a new Scriptural archetype is formed, the changing dimension of which is the existence of the sound in the constant existence of the godly Word.

Svēto Rakstu iedvesmoto skaņdarbu iezīmes: no mainīgā līdz tradicionālajam

Violeta Tumasoniene

Kopsavilkums

Rakstā analizēti lietuviešu laikmetīgo komponistu skaņdarbi, kas sacerēti periodā no 1990. līdz 2010. gadam. Uzmanības centrā ir Svēto Rakstu valodas zīmju mijiedarbe ar mūzikas valodu Vidmanta Bartuļa oratorijā *Nelaimēlis Jobas* (*Neveiksmīnīeks Ījabs*, 2003), Onutes Narbutaites Otrajā simfonijā jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim *Betlēme* (no cikla *Tres Dei Matris Symphoniae*, 2003) un Mariusa Baranauska kompozīcijā jauktajam korim *Templum Dei estis*.

Uz dažādu Bībeles tekstu interpretāciju fona Vidmanta Bartuļa stāsts par Ījabu tiek uztverts kā bibliisks arhetips: Bībeles teksts izmantots, lai atainotu universālu eksistenciālu problēmu un tās rosināto traģēdiju. Bībeles struktūras un jēga tiek transformēta, veidojas jauna mūzikas koncepcija. Svēto Rakstu zīmes parādās nevis savā sākotnējā būtībā (kas būtu tradicionāla, parasta pieeja), bet gan kā metafora, kura nav saistīta ar struktūru. Tās uztveramas kā derivatīvie simboli.

Rakstā analizēta arī konstruktīvā un emocionālā elementa mijiedarbe Mariusa Baranauska darbā *Templum Dei estis*. Kā Svēto Rakstu motīvu instrumentāla iemiesojuma piemērs aplūkota Onutes Narbutaites cikla *Tres Dei Matris Symphoniae* trešā daļa *Angelus Domini*.

Garīgā mūzika ne vienmēr ir sakrāla. Dažas iezīmes, kas raksturo garīga satura laicīgo mūziku, ir kontemplatīva ievirze, tieksme uz transcendenci, liela atkārtojumu loma, dompilnas pauzes vai pat veselas klusuma minūtes, gari stieptas skaņas un skaņu struktūras, neliels nošu skaits skaņdarbā. Citiem vārdiem, tā ir patīkama mūzika *izsmalcinātai* dzirdei. Tomēr sakrālajai mūzikai ar šīm īpašībām nepietiek. Tā nevar būt, izmantojot Imanuela Kanta piedāvāto jēdzienu, *lieta par sevi* (Kant 1787), vienkārši sajūsmas objekts. Bībeles vārdu nav iespējams lietot bezrūpīgi. Tas ietver transcendentālu saturu. Kontemplācijai ir tā vai cita ievirze, kas ļauj, uztverot tekstu, kļūt par tā līdzautoru. Bībeles stāsti nav parasti stāsti – tās ir atklāsmes. Reliģiskā mūzika paredz sakrālo elementu mērķtiecīgu lietojumu vai, citiem vārdiem, sacerētāju godaprātu. Tādējādi mēs varam vērot mijiedarbi starp komponista izmantoto mūzikas valodu un Svēto Rakstu valodu.

Atslēgvārdi: Svētie Raksti, skaņdarbs, laikmetīgā mūzika, zīmes.

Bibliography and other sources

- Arendt, Hana (1995). *Tarp praeities ir ateities*. Vilnius: Aidai
- Baranauskas, Marius (2010). *Templum Dei estis* for mixed choir. Typescript. Vilnius
- Biblija Naujas Lietuviškas vertimas: Senasis Testamentas ir Naujasis Testamentas iš hebrajų, aramėjų ir graikų kalbų vertė Algirdas Jurėnas* (2000). Duncanville, Texas: World Wide Printing
- Gaidamaciūtė, Rūta (2007). *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija
- Kant, Immanuel (1787). *Kritik der reinen Vernunft. Zweite hin und wieder verbesserte Auflage*. Riga: Hartknoch
- Onutė Narbutaitė. *Works: All Works*. Music Export Lithuania. <http://www.mic.lt/en/classical/persons/works/narbutaite?ref=%2Fen%2Fclassical%2Fpersons%2F41> (20.12.2012.)
- Rubšys, Antanas (2006). *Komentarai. Naujasis Testamentas*. Vilnius: Lietuvos Vyskupų Konferencija; Katalikų Pasaulio Leidiniai, 614
- The Book of Job. Latin Vulgate Bible with Donay – Rheims and King James Version*. <http://www.latinvulgate.com/verse.aspx?f=0&c=20&c=2> (26.10.2011.)
- The Holy Bible* (1984). New international version: containing the Old Testament and the New Testament. Grand Rapids, Michigan: Zondervan Bible Publishers
- Wojtyła, Karol (1997). *Asmuo ir veiksmai*. Vilnius: Aidai
- Wuthnow, Robert (1996). *Šventybės atgavimas. Religija šiuolaikinėje visuomenėje*. Vilnius: Aidai
- Žiūraitytė, Audronė (2002). The interaction of composing principles in Onutė Narbutaitė's works. *Muzikos komponavimo principai: perimamumas ir atnaujinimas šiuolaikinėje muzikoje / Composing Principles: Continuity and Innovation in Contemporary Music*. III. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 141–153

Dažas faktūras īpatnības jaunākajā latviešu klaviermūzikā

Mag. art. Diāna Zandberga

Ķekavas Mūzikas skolas klavierspēles pedagoge

Faktūra kā plašs un daudzfunkcionāls jēdziens iekļauj visus komponista un atskaņotājmākslinieka izteiksmes līdzekļus – gan skaņdarba struktūras, gan satura aspektu. Komponista darbs vainagojas ar nošu teksta radīšanu, un interprets pārvērš to par dzīvu, skanošu mūziku – komponista ieceres rekonstrukciju, savukārt skaņdarba faktūra kā starpposms koordinē šo procesu. Saiknē ar 20. gadsimta intensīvajiem meklējumiem faktūras jomā rodas arī jaunas teorētiskās koncepcijas. Tās aptver visas mūzikas kompozīcijas tehnikas, žanrus, tai skaitā arī klaviermūziku, kas daudzu komponistu daiļradē ir eksperimentāla joma.

Faktūras tipi tradicionāli tiek klasificēti kā monodija/monofonija, homofonija, polifonija un to mijiedarbe; taču 20. un 21. gadsimta mūzikā šis dalījums ne vienmēr ir pamatots, jo jaunu faktūras formu ieviešana provocē radikālas izmaiņas priekšstatā par mūzikas izklāstu kopumā.

Tādējādi šajā daudzveidīgajā panorāmā nevar izcelt vienu galveno tendenci, vienu biežāk sastopamo faktūras tipu – mūzikas izklāsta traktējums kļūst daudz plašāks. Jurijs Holopovs un Valērija Cenova 20. gadsimtu trāpīgi un metaforiski raksturo kā laiku, kurš ir kļuvis par *trīstūkstoš gadu vecās vēsturiski tektoniskās plāksnes lūzuma periodu* (Холопов, Ценова 1993: 62). Tajā notiek visu mūzikas sistēmas elementu pārvērtēšana un atjaunotne, kura skar žanru sfēru, skaņas traktējumu un notāciju, laiku, ritmu un klusuma fenomenu, harmoniju un neapšaubāmi arī skaņdarbu faktūru.

Mūzikas auduma viendabīgums vai daudzslāņainība ir būtiski vienmēr, tomēr analīzes procesā priekšplānā izvirzās slāņa vai līnijas (balss) kvalitatīvais piepildījums. Mūsdienu mūzikā kļūst aktuāli jauni faktūras vertikāles strukturēšanas veidi, kas atspoguļojas arī faktūras teorijā. Piemēram, Jeļena Aleksandrova piedāvā klasifikāciju, kuras pamatā ir faktūras reljefa un fona attiecību veidi – kontinuālas, koordinētas vai subordinētas sistēmas (Александрова 1988). Poļu muzikoloģe Violeta Pšeha klasificē 20. gadsimta otrās puses poļu komponistu klavierdarbu faktūru, nodalot puantilisku, lineāru un polimorfu izklāstu (Przech 2004). Interesanti, ka šie faktūras sistemati-

zācijas veidi sasauca ar faktūras līnijas vai slāņa iespējamajām sastāvdaļām (lineārs slānis, punktu slānis un komplekss slānis), kuras muzikoloģe Tatjana Kjuregjana minējusi grāmatas *Теория современной композиции (Laikmetīgās kompozīcijas teorija)* nodaļā par polifoniju (Кюрегян 2007: 177).

Lai gan abas autores pievērsušas uzmanību tieši 20. gadsimta otrās puses mūzikai, tomēr viņu piedāvātie klasifikācijas modeļi noder, arī analizējot citu laikmetu skaņdarbus: kā lineārus un kontinuālus var apzīmēt polifonā izklāsta veidus, kas sastopami visdažādākajos vēstures periodos, savukārt klaviermūzikā visbiežāk izmantotajai homofonajai faktūrai parasti ir komplekss (polimorfs) veidojums.

Pievēršot uzmanību mūzikas izklāsta attīstības tendencēm Latvijas komponistu klavierdarbos, var izsekot, kā tajos atspoguļojas vēsturiskie faktūras funkcionēšanas modeļi. Lai gan latviešu akadēmiskās klaviermūzikas pirmsākumi ietiecas 19. gadsimta otrajā pusē, profesionālu augstāko izglītību Latvijā mūziķi varēja iegūt tikai kopš 1919. gada, kad dibināta Latvijas Konservatorija. Pirmie latviešu komponistu klavierdarbi ir nesaraujami saistīti ar romantisma estētiku un šī stila tradicionālajiem mūzikas izklāsta veidiem. Piemēru vidū ir Jāzepa Vītola (1863–1948), Alfrēda Kalniņa (1879–1951), Jāņa Zālīša (1884–1943), Jēkaba Graubiņa (1886–1961), Jāņa Mediņa (1890–1966), arī Lūcijas Garūtas (1902–1977), Arvida Žilinska (1905–1993), Jāņa Ķepiņa (1908–1989) un Ādolfa Skultes (1909–2000) skaņdarbi. Dažos no tiem, piemēram, Vītola *Sonatinē si minorā* (1926) vai Garūtas *Etīdēs Steinway* ilgskaņas pedālīm (1936), tomēr jau jūtama saskare ar impresionistisko kolorīta izsmalcinātību. Arī citas 20. gadsimta sākuma jaunās vēsmas – ekspresionisms, vitālisms, neoklasicisms utt. – ir atbalsojušās latviešu klaviermūzikā. Taču kopumā tajā līdz Otrajam pasaules karam neapšaubāmi dominēja romantisma tendence.

Jānis Torgāns atzīmē, ka tikai 60.–70. gados latviešu komponistu jaunradē kā noteikts strāvojums, virziens ienāk mūzikas valodas inovācijas, kas saistītas ar Eiropā jau aprobētajām 20. gadsimta kompozīcijas tehnikām, jaunajiem domāšanas principiem un valodas līdzekļiem – dodekafoniju, politonalitāti, atonalitāti, sonoriku, aleatoriku u. tml. (Torgāns 2010: 263). Šis pavērsiens atspoguļojas arī klaviermūzikas faktūrā: Romualda Kalsona (1936) *Variācijās* (1960) sastopami dodekafonijas elementi, Jāņa Ivanova (1906–1983) *24 skicējumos* (1966) – politonalitāte, Romualda Jermaka (1931) *Akvareļu* pirmajā burtnīcā (1966) – dodekafonija un puantilisms, savukārt Paula Dambja (1936) *Trešajā klaviersonātē* (1968) – bezpedāļu motoriska faktūra ar sonoriem elementiem; utt.

Arī 20. gadsimta pēdējās trīs desmitgades iezīmīgas ar dažādām klavierdarbu faktūras inovācijām; tajās izpaužas stilistiskās tendences, kuras zināmā mērā ir aktuālas joprojām:

- dodekafonijas un puantilisma iezīmes – Artūra Grīnupa (1931–1989) *Piecos skaņdarbos* (1974);
- sonori efekti un klasteru tehnika – Riharda Dubras (1964) ciklā *Atspulgu lauskas* (1989);
- aleatorikas elementi – Paula Dambja (1936) *Desmit etīdēs* (1983);
- minimālisma un repetitīvās tehnikas iezīmes – Imanta Zemzara (1951) *Faktūrās* (1975), Ērika Ešenvalda (1977) *Jūras ainavā* (2000);
- polistilistikas elementi – Imanta Zemzara *Varšavas triptihā* (1973).

Šī raksta ietvaros plašāk pakavēšos pie tikko ieskicēto tendenču attīstības un sintēzes visjaunākajā latviešu klaviermūzikā, kas tapusi pēdējo piecu gadu laikā – kopš 2008. gada.

Pētera Vaska (1946) klavierdarbā *Zaļā ainava* (*Green Scenery*, 2008, daļa no cikla *Gadalaiki*), tāpat kā miniatūrā *Vasaras vakara mūzika* (*Music for a Summer Evening*, 2009), dominē repetitīvs korāliskis izklāsts, kurš balstīts latviešu tautasdziesmu intonācijās. Daudzajos atkārtojumos vērojami minimālisma faktūrai raksturīgi attīstības paņēmieni. *Zaļās ainavas* formveidē izpaužas rondo iezīmes, kas kopumā raksturīgas arī vairākiem citiem komponista klavierdarbiem, piemēram, fantāzijai *Izdegušās zemes ainavas* (1992). Refrēna posmos a, a₁ u. c. (1.a piemērs¹) valda diatonika un samērā viendabīga, lineāra akordu faktūra. Tai tipisko izteiksmes sfēru atklāj Vaska vārdi: [...] *vasara ir prieks, spontāns pagānisks prieks* (*Klavierainavas* 88 2012). b un b₁ epizodes veidotas vienmērīgā figurētā kustībā: [...] *tā nav nopļautas zāles smarža. Tas ir maigs pļavas pilnzieds* (*Klavierainavas* 88 2012). Taču kulminācijas posmā – c epizodē (1.b piemērs) – dominē plaša diapazona akordu izklāsts, kuram zvanu kolorītu piešķir bass: ostinēti atkārtota, pedalizēta skaņa oktāvas unisonā ar priekšskani. Šāda veida izklāsts kulminācijas posmos ir komponista individuālā stila zīme, tāpat kā sekojošā epizode *pp* (remarka *Nesteidzot, ar gaišām skumjām*) plaša diapazona (decimas intervāli abu roku partijās) korāliskā faktūrā; kā atzīst autors, *Jāņu vakars man liekas viens no gada skumjākajiem brīžiem – viss ir sasniegts, mēs ejam atkal uz otru pusi* (*Klavierainavas* 88 2012). Daudziem Vaska klavierdarbiem (*Rudens klaviermūzika, Izdegušās zemes ainavas*) raksturīgs lirisks epilogs – korālis kā mūžības simbols. Un, atkal komponista vārdiem runājot, *tomēr pašā*

¹ Šo un turpmāk minētos piemērus sk. raksta pielikumā.

darba noslēgumā atgriežas svētki – *es tīcu un vienmēr ticēšu* (Klavierainavas 88 2012). To apstiprina tautasdziesmas *Pūt vējiņi* citāts figurētā akordu faktūrā un majestātisks Do mažora akords noslēgumā.

Ari *Daces Aperānes* (1953) klavierdarbu cikla *Divi sapņi: I Kantiga² II Arabeska* (2011, *Dos Suenños: I Cantiga II Arabesco*) izklāstā vokālais pirmsākums ir jūtams visos faktūras līmeņos – valda dziedošas melodiskās līnijas, kas nereti dublētas oktāvās un citos intervālos.

Kantigas melodikā, skaņkārtā un improvizatoriskajā faktūrā dominē spāņu flamenko stila elementi, piemēram, ģitārspēles imitācija kāpjošās pasāžās kreisās rokas partijā skaņdarba sākuma un reprīzes posmā (2. piemērs). Turpretī impresioniski niansētās *Arabeskas* smalkajā, netverami virmojošajā skaņu audumā izmantotas divas arābu skaņkārtas. Ievadposms veidots minimālismam raksturīgā figuratīvā izklāstā ar paternu daudzkrāšiem atkārtojumiem (3. piemērs), savukārt *Deciso* posmā figurācija apvij skumīgi aicinošas austrumnieciskas melodijas, kas brīžiem sasniedz saviļņojošu, sakāpinātu izteiksmi.

Pilnīgi cita tēlainība piemīt ar minimālisma un repetitīvās tehnikas elementiem piesātinātajam *Edgara Raginska* (1984) skaņdarbam *Mazā elektroniskā mūzika* (2012), kas veidots kā refleksija par pēdējās desmitgadēs populārajiem elektroniskās deju mūzikas žanriem *drum'n'bass*, *techno* un *dubstep*, kuros ritms bieži svarīgāks par citiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem – melodiju un harmoniju. Enerģiski un vitāli ritmi pamazām uzslāņojas cits uz cita minimālismam raksturīgajā fāžveida attīstībā, pakāpeniski paplašinās diapazons un izklāsts kļūst ritmiski arvien sarežģītāks, jo neregulāri mainās taktmērs; viens no piemēriem ir pirmās fāzes noslēguma posms (4.a piemērs). Trešā attīstības fāze balstās uz klavieru stīgu skanējumu, kas slāpēts ar plaukstu – ātrām, ritmiskām akordu figurācijām zemā reģistrā; rodas interesants sonsors efekts, kas imitē sintētisku, elektronisku skaņu. Ritms pamazām vienkāršojas, un visas faktūras balsis sinhronizējas ceturtajā, pēdējā fāzē – *House music* epizodē (4.b piemērs).

Savukārt *Selgu Menci* (1953), rakstot *Salvadora Dali impresijas* (*Impressions of Salvador Dali*, 2011), iedvesmojušas Dali gleznas ar *kūstošo pulksteņu* (*relojes blandos*) tematiku, to vidū slavenā *Atmiņas neatlaidība* (*La persistencia de la memoria*, 1931), kas rosina pārdomas par laika ritējuma nenovēršamību, telpas un laika uztveres relativitāti, vairāku dimensiju vien-

² Kantiga – 13. gadsimta spāņu dziedājums vienbalsīgā vai unisona izklāstā, bieži veļtīts Jaunavai Marijai.

laicīgu eksistenci. Vairāku atšķirīgu, vienlaikus skanošu ritma un metra struktūru aleatorisks uzslāņojums raisa spilgtus sonorūs efektus un telpisku krāsainību. Tas atklājas sākumposmā, kur dažādos reģistros imitācijveidā sasauca galvenās tēmas elementi, otrajā posmā, kur trīs atšķirīgi izklāsta slāņi aptver ļoti plašu diapazonu (gandrīz visu klaviatūru), un arī aleatoriskajā trešajā posmā, kurā ritmiski vienmērīgi aleatoriskie kvadrāti vienas rokas partijā kontrastē ar dramatiskajiem paātrinājumiem un palēninājumiem otras rokas partijā, līdz sasniedz skaņdarba vērienīgo kulmināciju. Šeit izklāsta mobilitātes pamatā ir ierobežotā aleatorika faktūras līmenī – vairāku faktūras līniju vertikāli nekoordinēti uzslāņojumi ierobežotā laikposmā (nošu rakstā tie fiksēti t. s. aleatorajos kvadrātos).

Īpašu sonoru paņēmieni komponiste izmanto skaņdarba noslēgumā – ar kreiso roku bez skaņas tiek nospiesti taustiņi re, La, Re₁, un kā gaiša izskaņa aleatoriski brīvās, maksimāli ātrās pasāžās pamazām izgaismojas no virsskaņām izveidots Re mažora noslēguma akords.

Ar netradicionāliem spēles paņēmieniem latviešu klaviermūzikā iezīmīgs **Santas Bušs** (1981) skaņdarbs *TransparenT* (2010). Raksturojot šo kompozīciju, autore norāda, ka *darba nosaukums jēdzieniski un asociatīvi saistāms ar ko pēc būtības caurspīdīgu, bet vizuāli un strukturāli ar ko atstarojošu/ spoguļveidīgu, un viss opuss kopumā idejiski balstīts uz vairākiem elementiem.*

Pirmais no tiem saistāms ar ūdens dažādajām īpašībām, tā šķietamo caurspīdīgumu un tomēr tik dažādo krāsu paleti, kurā tas izgaismojas atkarībā no saules vai pilnmēness gaismas intensitātes.

Kompozīcija veltīta pianistei Dzintrai Erlihai, un tieši ar šo faktu un mūziķes vārdu saistīts otrs būtiskākais darba koncepcijas slānis. Būtībā tā ir mūziķes vārda Dzintra apspēle, to sadalot divos elementos un velkot asociatīvas paralēles ar katras zilbes skanējumu vai iespējamo nozīmi.

dzin-: kā zvanu skanējums, kas saistīts ar rezonēšanu, rezonanšu un virsskaņu ieskandināšanu vai jau pieminēto ideju par kāda objekta ieniršanu/ iespējamu iemešanu ūdenī.

-tr(a): kā asociācijas par trillera apzīmējuma sāīsinājumu (tr~), kas lieliski savijas ar ideju par ūdens virsmas vibrācijām, viļņošanās, nekad nerimstošo stāvokli un kustības momentu, un intensīvas piesātinātības specifiku (Bušs 2010).

Skaņdarbs veidots viļņveida formā: attīstību līdz kulminācijas posmam (58.–59. t.) vieno faktūras krešendo, kuram seko diminuendo. Pirmais, mazākais vilnis (1.–25. t.) ietver kulmināciju 23. taktī, bet otrais (26.–85. t.) virsotni sasniedz 58.–59. taktī. Interesanti, ka abas kulminācijas zonas (17.–25. t. un 49.–66. t.) rakstītas samērā tradicionālā figurētā faktūrā, kuru bagātina

melodiskās līnijas un slēptā polifonija. Tomēr visaugstākā skanējuma intensitāte tiek panākta, izmantojot trillerus un tremolo, tādējādi atklājas komponistes piedāvātā nerimstošas kustības koncepcija – *-tr(a)*.

Īpatnēji, savdabīgi sonorās faktūras mikroelementi sastopami pārējos skaņdarba posmos, kur komponiste izmantojusi spēli pa stīgām (*iekšpus* klavierēm). Tie ir paņēmieni, kuros pianista roka vai atšķirīgi priekšmeti ir tiešā kontaktā ar instrumenta skanošo daļu. Tādējādi, spēlējot uz stīgām vai slāpējot skanējumu ar pirkstu spilventiņiem, plaukstām vai dažādiem priekšmetiem, kļūst pieejamas jaunas instrumenta tembrālās nokrāsas, tās nav vairs saistītas ar āmuriņu mehāniku, kura gadsimtiem ilgi vienīgā pavēra skaņveides iespēju.

Pamatlicējs šim spēles tehnikas veidam jau 20. gadsimta 30. gados bija Henrijs Kauels (*Cowell*, 1897–1965), tomēr īpaši spilgtu konceptualitāti un krāsainību spēle pa stīgām sasniedza Džordža Krama (*Crumb*, 1929) ciklā *Makrokosmos* (1972–1979). Skaņdarba *TransparenT* izsmalcinātajā faktūrā komponiste mēģinājusi atrast arvien jaunas instrumenta skanējuma iespējas.

Šajā sakarā jāizceļ trīs paņēmieni, kas plaši izmantoti Krama klaviermūzikā; to nosaukumi vien jau apliecina cita instrumenta spēles tehnikas ietekmi. No vijoļspēles aizgūti picikato un flažoleti, bet no arfas spēles – stīgu glisando. Skaņdarbā *TransparenT* kontakts ar stīgu parādās vairākos veidos, radot dažādas intensitātes un dinamikas skanējumu:

- picikato ar dzēšgumiju (skaņdarba sākums – uztakts);
- picikato ar pirkstgalu (67. t.);
- picikato ar zīmuļa galu (12. t.) – visasākais no šiem picikato veidiem.

Savukārt netveramais flažoletu skanējums tiek panākts, ar pirkstu ieskandinot attiecīgu taustiņu un ar dzēšgumiju (1.–10. t., 5.a piemērs) vai zīmuļa galu (16. t., 26.–34. t.) mikrohromatiskā glisando slidot pa stīgu norādītā pozīcijā (no stīgturu galiem līdz āmuriņiem), kā arī fiksējot stīgu punktā, lai iegūtu oktāvas flažoletu. Lai flažoleti būtu saklausāmi koncertatskaņojuma laikā, ir nepieciešama ļoti laba akustika vai arī jāizmanto mikrofonu skaņas pastiprināšanai, citādi nebūs gaidītā mākslinieciskā rezultāta.

Turpretī mikrohromatiskie glisando pa stīgām parasti ir labi dzirdami. Pēc skanējuma dinamikas pieauguma tos var grupēt šādi:

- ar pirkstu spilventiņu (11. t.),
- ar nagiem (38., 71.–72. t.),
- ar zīmuļa metāla galu atsitoties pret metāla rāmi (13.–15. t.).

Īpaši interesants skanējums tiek panākts, kombinējot iepriekšminētos paņēmienus. Piemēram, 26. taktī (5.b piemērs) tā pati stīga tiek ieskandināta

gan tradicionāli – nospiežot taustiņu, gan ar otru roku to raustot, gan arī vienlaikus radot mikrohromatisku glisando – slidinot zīmuli pa konkrēto stīgu no stīgturu galiem līdz āmuriņiem un atpakaļ. Šis paņēmieni piešķir faktūrai īpašu izsmalcinātību, rosinot netverama skanējuma iespaidu.

Puantiliskas faktūras iezīmes sastopamas **Jāņa Zandberga** (1973) klavierdarbā *Burla* (2012). Šīs kompozīcijas mūzikas audums veidojas no ritmiski, dinamiski un artikulatīvi atšķirīgām konstruktīvajām vienībām, kas sasauca un mijiedarbojas dažādos reģistros (6. piemērs), tādējādi faktūras reljefa un fona attiecības kļūst nebūtiskas, jo visi izklāsta elementi atrodas aktīvās uztveres zonā.

Arī **Andra Dzenīša** (1978) *Dorada* (2010) pārsteidz ar spilgtiem reģistru un ritma kontrastiem, tembra krāsu bagātību un galējām dinamikas gradācijām. Pēc komponista vārdiem, viņu iedvesmojusi spāņu vitalitāte un dzīvesprieks, kas valda daudzās Pablo Píkaso gleznās, kā arī dažādi garšas iespāidi – ar tiem saistīts arī skaņdarba nosaukums, jo *Dorada* spāņu valodā apzīmē ne tikai īpašības vārdu *apzeltītā*, bet arī lietvārdu *jūras karūsa* (Zandberga 2011).

Dažos posmos faktūras komplicētība jau rada asociācijas ar *jaunās sarežģītības* strāvojumu, kas izveidojās 20. gadsimta 80. gados kā stilistiska opozīcija *jaunajai vienkāršībai* un minimālismam. *Doradas* faktūru raksturo:

- mūzikas materiāla – skaņaugstumu, ilgumu, artikulācijas un dinamikas – smalka strukturēšana un detalizācija; piemēram, 21.–28. taktī (7.a piemērs) diapazons aptver gandrīz visu klaviatūru no zemākās skaņas līdz ceturtās oktāvas rebemol, artikulācijas paņēmieni – amplitūdu no legato līdz *staccatissimo sfz*, savukārt ritma ilgumi iekļauj astotdaļas, trioles, sešpadsmitdaļas, kvintoles, sekstoļes utt., turklāt šie ritmi savstarpēji uzslāņojas;
- daudzu parametru, tai skaitā visa skaņu diapazona amplitūdas maksimums izmantojums. Piemēram, tehniski ārkārtīgi sarežģīti oktāvu lēcieni abu roku partijās (labās rokas partijā katra oktāva ir aizpildīta ar tritonu: 107.–111. t., 7.b piemērs) pārsniedz sešu oktāvu diapazonu, turklāt 108. taktī kreisās rokas partijā vienmērīgais ritma zīmējums tiek izjaukts ar triolēm, kuras neieklāujas takts metriskajā dalījumā un rada kļūdas iespāidi;
- metriskās sistēmas tips ar patstāvīgām taktismēra maiņām, kas ietver netradicionālus un iracionālus dalījumus attiecībā pret citām skaņdarbā sastopamajām ritma struktūrām, piemēram, trioļu, kvartoļu, kvintoļu un sekstoļu kombinēts izmantojums 24. taktī.

Lai gan šī skaņdarba izklāsts dažos posmos ir ļoti complicēts, tomēr faktūras un figurācijas jomā atklājas savdabīgas novitātes. Tādējādi romantisma laikmeta zīme – solista virtuozitāte – atgriežas jaunā kvalitātē.

Līdzīgu tendenci apliecina arī tradicionālā, romantismam raksturīgā virtuozā faktūrā veidotā Andra Vecumnieka (1964) *Quasi Karmena* (2010) – spoža, asprātīga parodija par Žorža Bizē operas *Karmena* slaveno *Habaneras* tēmu, kura pārsteidzoši sasaucas ar Volfganga Amadeja Mocarta Dona Žuana un Cerlīnas duetīno melodiju (opera *Dons Žuans*), Dmitrija Šostakoviča Piektās simfonijas finālu un pat Nikolaja Rimska-Korsakova *Kamenes lidojumu* (opera *Pasaka par caru Saltanu*).

Šo populāro tēmu izklāstam komponists izmantojis vibrējošas faktūras paņēmienus, kuri plašā klāstā sastopami Ferencs Lista skaņdarbos, tai skaitā *Augstākās meistarības etidēs (Études d'exécution transcendante)*, īpaši nr. 12 (*Putenis/Chasse-Neige*). Faktūras vibrato skaņdarbā *Quasi Karmena* panākts gan ar oktāvu martelato sākumā un noslēgumā, gan ar ātrām atšķirīga diapazona figurācijām, piemēram, trijsslāņu figurētu faktūru 39.–48. taktī, kur kreisās rokas partijā habaneras ritma figurācija papildināta ar ātru hromatiskās gammas viļņveida kustību, savukārt labās rokas partijā melodija izklāstīta tremolējošos akordos (8.a piemērs). Savdabīgs vibrējošas faktūras veids ir arī no stīgu instrumentu spēles paņēmieniem aizgūtais *glissando tremolo poco a poco senza metrum* 81.–82. taktī (8.b piemērs). Taču pārsteidzošu un negaidītu kontrastu skaņdarbā ienes Mocarta mūzika – Dona Žuana un Cerlīnas duetīno tēma, kas izklāstīta dubultnotīs; izmantots arī klasicisma komponistiem tik raksturīgais *mežragu zelta gājiens* uz kreisās rokas oktāvu tremolo fona (8.c piemērs).

Analizētie skaņdarbi apliecina, ka mūsdienu latviešu komponisti izmanto visdažādāko laikmetīgo kompozīcijas tehniku elementus, tāpēc ir grūti nodalīt faktūras veidus, kas biežāk sastopami tieši latviešu klaviermūzikā. Protams, var izcelt atsevišķu skaņdarbu radošo risinājumu savdabību – piemēram, dziedošu akordu izklāstu vai latviešu tautasdziesmu intonācijas Pētera Vaska klavierdarbos, interesantu minimālisma un repetitīvās tehnikas traktējumu Daces Aperānes un Edgara Raginska kompozīcijās, neparasta skanējuma meklējumus Selgas Mencēs *Salvadora Dali impresijās* un Santas Bušs darbā *TransparenT*, asprātīgu polistilistisku *kokteili* Andra Vecumnieka *Quasi Karmena*, tāpat uzmanību piesaista sarežģītie daudzslāņainas polimorfās faktūras tipi Andra Dzeniša klaviermūzikā. Taču īpaši jāuzsver, ka šajos darbos atspoguļojas 21. gadsimta mūzikas kopējā tendence – stilistiskā dažādība un katra skaņdarba individuālās māksliniecišķās idejas atklāsme.

Pielikums
(Nošu piemēri)

Spēkpilni, dziedoši (♩=132)

(powerfully, sonorously / kraftvoll, klangvoll)

Piano

1.a piemērs. Pēteris Vasks. *Zaļā ainava* (1.–8. t.)

1.b piemērs. Pēteris Vasks. *Zaļā ainava* (177.–181. t.)

* CANTIGA *

Andante espressivo Dace Aperāne

2. piemērs. Dace Aperāne. Cikls *Divi sapņi*: pirmā daļa *Kantiga* (*Cantiga*, 1.–4. t.)

* ARABESCO *

Allegretto $\text{♩} = c. 76$ Dace Aperāne

3. piemērs. Dace Aperāne. Cikls *Divi sapņi*: otrā daļa *Arabeska* (*Arabesco*, 1.–6. t.)

Musical score for example 4.a, measures 136-139. The score is in 7/4 time and features a complex rhythmic structure with frequent rests and accents. The bass clef part includes a triplet of eighth notes in measure 139. The treble clef part consists of chords and single notes with accents. A dynamic marking of δ^{reb} is present in both systems.

4.a piemērs. Edgars Raginskis. *Mazā elektroniskā mūzika*
(136.–139. t.)

Musical score for example 4.b, measures 318-321. The score is in 16/8 time. The treble clef part features a melodic line with eighth notes and chords, marked with a dynamic of δ^{re} . The bass clef part consists of chords and sustained notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord in both staves.

4.b piemērs. Edgars Raginskis. *Mazā elektroniskā mūzika*
(318.–321. t.)

PIANO

5.a piemērs. Santa Bušs. *Transparent T* (1.-9. t.)

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a 2/6 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains complex rhythmic patterns with many 'x' marks above notes, indicating specific articulation or fingerings. The bass staff has a few notes and rests. The second system continues the piece with similar notation. Dynamic markings include 'p' (piano), 'f' (forte), 'mf' (mezzo-forte), and 'pp' (pianissimo). There are also markings for 'ped.' (pedal) and 'brando' (brando). The notation is dense and detailed, characteristic of a composer's manuscript.

5.b piemērs. Santa Bušs. *Transparent* (26.–28. t.)

27

30

6. piemērs. Jānis Zandbergs. *Burla* (27.–31. t.)

21

23

f *crescendo*

24

sfz *sfz*

25

ff *sfz sfz*

mf

21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28.

7.a piemērs. Andris Dzenītis. *Dorada* (21.–28. t.)

107

crescendo *subito mf*

mf

107. 108. 109.

109

mf *sfz sfz*

mf

109. 110. 111.

111

sfz sfz sfz

mf

L.H R.H.

111. 112. 113.

7.b piemērs. Andris Dzenītis. *Dorada* (107.–113. t.)

Measures 47 and 48 of the musical score for *Quasi Karmena*. The score is written for piano in G major. Measure 47 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. Measure 48 continues the treble clef with a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) and the same bass clef accompaniment. A bracket above the triplet in measure 48 is labeled with the number '3'.

8.a piemērs. Andris Vecumnieks. *Quasi Karmena* (47.–48. t.)

Measures 81 through 85 of the musical score for *Quasi Karmena*. The score is written for piano in G major. Measure 81 includes the instruction "gliss. tremolo poco a poco ad libitum senza metrum" above the treble clef. The bass clef features a series of triplets of eighth notes, with the first triplet in measure 81 marked with an upward-pointing arrow and the word "sim.". A bracket below the first triplet in measure 81 is labeled with the number '3'.

8.b piemērs. Andris Vecumnieks. *Quasi Karmena* (81.–85. t.)

Measures 57 through 62 of the musical score for *Quasi Karmena*. The score is written for piano in G major. Measure 57 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a series of chords. A bracket below the first chord in measure 57 is labeled with the number '8'.

8.c piemērs. Andris Vecumnieks. *Quasi Karmena* (57.–62. t.)

Some Textural Aspects of the Contemporary Latvian Piano Music

Dīana Zandberga

Summary

During the 20th century, all system of the musical elements are reevaluated and recovered, this process affects many spheres – the genre, notation, time and rhythm, interpretation of the phenomenon of sound and silence, harmony and undoubtedly – texture.

While traditional texture types are classified as monody/monophony, homophony, polyphony and their interaction, but in music of the 20th and 21st century it does not always remain important in relation to introduction of new forms of texture. Radical and significant changes refer to the musical language in general. Consequently, there does not exist one, the most common type of texture, and the meaning of it becomes much wider.

For example, Russian musicologist Elena Alexandrova provides the classification of musical texture based on the types of relationships of the textural relief and phone – continual, coordinated and subordinated systems (Александрова 1988), while the Polish musicologist Violetta Przech classified piano texture in works of Polish composers in second half of 20th century as follows: linear, pointillistic and polymorphic (Przech 2004). Interestingly, these types of systematization of texture relate to the potential components of textural lines or layers explained by the author of section about polyphony and musical language Tatiana Kyureghyan in the book of theory of contemporary composition *Теория современной композиции* (Кюрегян 2007: 175). They are – a linear layer, pointillistic layer and complex layer.

Despite the fact, that the authors focused their attention only on the music of the second half of 20th century, however, those classifications are also active in the analysis of musical texture of different historical periods. The linear and continual textures are often used in polyphonic music, but the most frequent type of texture in piano music – homophony is usually complex (polymorphic) formation.

Some important aspects of musical texture reveal themselves also in analysis of piano works by contemporary Latvian composers, written after 2008. Among them are:

- Pēteris Vasks (1946), *Zaļā ainava* (*Green Scenery*, 2008)
- Dace Aperāne (1953), *Divi sapņi: I Kantiga II Arabesko* (*Dos Sueños: I Cantiga II Arabesco*, 2011)

- Selga Mence (1953), *Salvadora Dali impresijas (Impressions of Salvador Dali)*, 2010)
- Edgars Raginskis (1984), *Mazā elektroniskā mūzika (Little Electronic Music)*, 2012)
- Jānis Zandbergs (1973), *Burla* (2012)
- Andris Dzenītis (1978), *Dorada* (2010)
- Santa Bušs (1981), *TransparenT* (2010)
- Andris Vecumnieks (1964), *Quasi Karmena (Quasi Carmen)*, 2010)

Taking into account that many contemporary Latvian composers in their musical language are using a wide range of different elements of contemporary compositional techniques (as shown in the analysis of compositions), it is difficult to talk about the types of textures, which are distinctive and more common particularly in Latvian piano music.

Of course, it is possible to bring out original creative solutions in the certain piano works, for example, draw attention to the singing chord texture and features of Latvian folk song melodies, used in Pēteris Vasks piano music, interesting elements of minimalism and repetitive technique in compositions of Dace Aperāne and Edgars Raginskis, unusual sound explorations in *Salvadora Dali impresijas (Impressions of Salvador Dali)* composed by Selga Mence, *Burla* by Jānis Zandbergs and *TransparenT* by Santa Bušs, humorous polystylistic cocktail in *Quasi Carmen* by Andris Vecumnieks, as well as complex polymorphic types of multi-layered textures in Andris Dzenītis piano music. But the key is the fact, that these works are reflected in the overall trend of the 21st century music – stylistic diversity of each musical work and revelation of individual artistic solutions and creative ideas.

Literatūra un citi avoti

- Ancāne, Inese (2003). *Sonātes žanra evolūcija latviešu klaviermūzikā 20. gadsimta otrajā pusē*. Bakalaura darbs, glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Rīga
- Bušs, Santa (2010). *TransparenT*. Nošu manuskripts Diānas Zandbergas personīgajā arhīvā
- Jaunzeme, Ilze (2004). *Pētera Vaska mūzika klavierēm solo: spilgtākās raksturiezīmes un interpretācijas aspekti*. Maģistra diplomreferāts, glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Rīga
- Klavierainavas* 88 (2012). Programma koncertam ciklā *Latvijas Jaunās mūzikas dienas* Rīgas Latviešu biedrības nama Zelta zālē. 14. marts
- Przech, Violetta (2004). *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego

- Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Palīgglīdzeklis mūzikas vidusskolām latviešu mūzikas literatūras kursā. Rīga: Zinātne
- Zandberga, Diāna (2011). Anotācija CD dubultalbumam *Sapņi par Spāniju*. [Latvija]: Diāna Zandberga
- Александрова, Елена (1988). *Фактура как проявление отношения рельефа и фона*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ленинград: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
- Вериня, Вита (1991). *Клавирно-фортепианное искусство Латвии (от истоков до начала XX века)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ленинград: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
- Кюрегян, Татьяна (1992). Неомодальность и музыкальная форма. *Музыкальное искусство XX века. Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского*. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 96–129
- Кюрегян, Татьяна (2007). Музыкальное письмо. *Теория современной композиции*. Учебное пособие. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 172–182
- Сипола, Майя (1988). *Образно-стилевые черты фортепианных вариаций и концертов латышских композиторов*. Рига: Методический кабинет учебных заведений
- Сипола, Майя (1990). *Фортепианная культура Латвии 20–80-х годов XX века*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс: Литовская государственная консерватория
- Холопов, Юрий & Валерия Ценова (1993). *Эдисон Денисов*. Москва: Музыка

Skaņas dizaina tendences laikmetīgās dejas izrādē

Mag. paed. Inga Gaile

*Latvijas Kultūras akadēmijas Latvijas Kultūras
koledžas docente, Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības
akadēmijas doktorante un lektore*

Vēstures liecības rāda, ka cilvēks vienmēr tiecies muzicēt un dejiski kustēties. Arheologu atrastie zīmējumi uz alu sienām ļauj secināt, ka līdztekus darba instrumentiem mūsu senči darinājuši mūzikas un ritma instrumentus, savukārt cilvēki, kuri attēloti senatnes zīmējumos, bieži fiksēti dejisku kustību brīžos. Arī kulta rituālus pavada mūzika un dejiska kustība, bet antīkajās civilizācijās mūzika un dejas kļūst jau par mākslas veidiem. Par to liecina antīkā teātra formu izpēte. Senie hellēņi sauca mūzikas un dejas dievietes vienas saknes vārdos – Eiterpe (dzejas un mūzikas dieviete) un Terpsihora (dejas un kordziedāšanas dieviete).

Mūzika un dejas ir cieši radniecīgas mākslas. No procesualitātes viedokļa raugoties, tās saistītas laikā, tām ir arī kopīgas saturiskās īpašības. Klasiskajā horeogrāfijā mūzika palīdz veidot dejas valodu un attīstību. Tā nosaka tempu, piešķir horeogrāfijai noteiktu raksturu. Mūzika un dejas norisinās savstarpējā mijiedarbē, mūzikas attīstība atspoguļojas skatuves darbībā. Tradicionāli horeogrāfs veido libreta pamatu un komponistam jā sacer atbilstoša mūzika, vai arī jau eksistējošai partitūrai tiek radīta horeogrāfiska versija. Mūzikai un dejas klasiskā izpratnē ir kopēja tēlainība, ritms, metrs, dinamikas kāpumi un kritumi, laikmeta, vides un personāžu raksturojumi, formveides komponenti.

Interesanta ir mākslas pētnieka Glēna Vilsona atziņa: kustība, tāpat kā skaņa, var radīt

- tiešas asociācijas (dabas, pilsētas atmosfēra u. tml.),
- metaforiskas asociācijas (sāpes, skumjas, prieks, satraukums),
- nosacījuma refleksa asociācijas starp tēmu un emocionālo pieredzi (vadmotīvi, kodi, kas parādās vairākkārt) (Вилсон 2001: 53–57, 160–164).

Attīstoties laikmetīgās dejas žanram, mūzika zaudē galveno lomu dejas veidošanā. Nozīmīgi kļūst jauni izteiksmes līdzekļi ķermeņa valodā, dabiskas un neizskaistinātas kustību formas, improvizācija. Mainās kustības un mūzikas attiecības. *Deja inspirē autora un dejojāja subjektīvās mirkļa izjūtas. Tēla veidošanā galvenā vieta atvēlēta plastiskajam risinājumam un spēlei ar*

formu. Deja arvien vairāk zaudē piederību kādam noteiktam stilam, kļūstot par horeogrāfiskas formas meklējumiem caur indivīda prizmu, pamatoti raksta dejas pētniece Rita Spalva (Spalva 2004: 52–53).

No vienas puses, rodas t. s. lietišķā mūzika, no otras, aizsākas kvalitatīvi jauns dialogs starp deju un mūziku. Ja dejas izrādē mūzika ir spēcīgāka par deju, pēc noskatīšanās tu varbūt vēl ilgi dungo, taču pašu deju esi jau aizmirsis, atzīst dejotāja un horeogrāfe Ramona Galkina intervijā žurnālam *Mūzikas Saule* (citēts pēc: Eglīte 2006: 24). Mūzika iegūst filozofisku nozīmi; piemēram, Morisa Bežāra (*Bejart*, 1927–2007) horeogrāfiskajā iestudējumā *Ballet for Life* (1997) Volfganga Amadeja Mocarta un britu rokgrupas *Queen* mūzika traktēta kā pašvērtība, tajā atrodamas epizodes (*The Show Must Go On* u. c.), kur kustība ir skaņai pakārtots elements, mūzikai ir galvenā loma. Arī Olgas Žitluhinas dejas izrādē *Quick Time Player* Vinčenco Bellīni, Gaetāno Doniceti un Džuzepes Verdi operārijas liek izjust mūžīgo vērtību nemainību mūsdienu dzīves ātrajā ritmā, kas atainots nedaudz ironiskā farsa manierē. Deja un mūzika tuvinās laikmetīgai teātra izrādei. Žanru izplūšana, saplūsmē un pārklāšanās ir vispārēja tendence laikmetīgajā mākslā. *Nereti ir prakse, ka mākslas darbu kā vienlīdzīgi radītāji veido mūziķi, horeogrāfi, vizuālo mākslu pārstāvji*, norāda interneta žurnāla *Dance.lv* redakcija (*Dance.lv* žurnāla redakcija 2011: 46).

Improvizācija kā dejotāju un mūziķu sadarbības forma mūsdienās ieņem arvien nozīmīgāku vietu. Latvijas publikai bija iespēja 2005. gadā vērot Bobiju Makferinu (*McFerrin*), kurš *a cappella* dziedājumā un *beatbox* tehnikā pavadīja brīvprātīgos dejotājus no publikas rindām. Mūziķis toleranti pielāgoja savu improvizāciju dejotāja izraudzītajai manierei, un tieši viņa neatkārtojamais sniegums arī izraisīja publikas ovācijas. Raksturojot mūzikas lomu mūsdienās, mākslinieks atzīst: *Man nepatīk koncentrēt uzmanību uz to, kas atšķir dažādus mūzikas veidus; mani daudz vairāk interesē kopīgais tajos* (citēts pēc: Raginskis 2011: 58).

Improvizāciju ar fonēmām, vārdu spēli un arī skatuves darbības dejiskus elementus mūziķu izpildījumā varēja vērot izrādē *Speaking Dance*, ko 2006. gadā Lielbritānijā iestudējuši britu horeogrāfs Džonatans Barouzs (*Burrows*) un itāļu komponists Mateo Fardžions (*Fargion*). Izrādē izmantoti dažādi skaņu kodi no teksta elementiem, veidojot spēles un saspēles kompozīciju; tādējādi radīta oriģināla, mūsdienīga skaņu partitūra.

Olgas Žitluhinas dejas kompānija eksperimentējusi, improvizējot kopā ar perkusionistu Dzintaru Viksnu, pianisti Ingu Gaili un grupas *Dzelzs vilks* mūziķiem. Savdabīgu improvizācijas sesiju 2005. gadā piedāvāja Orena Tišlera vadītā *Vertigo* deju kompānija (*Oren Tishler Vertigo Dance Company*)

Izraēlā. Tajā savijās gan savstarpēja ieklausīšanās un sadarbība, gan negaidītas provokācijas, kas dinamizēja attīstību; audiomateriāls tapa pašā uzveduma gaitā, improvizatoriski.

Pašizpaušmes mērs ir tik dziļš, apjomīgs un nozīmīgs, cik un kādā mērā caur to atklājas cilvēka būtība, noteikti personības aspekti, raksta kultūrvēsturnieks Pēteris Zeile (Zeile 1987: 73). Tāad improvizācija ir uztveres un pārdzīvojumu atveids. Mūsdienu mūzikas skaņu paletē stabilu vietu ieņem dažādi trokšņi, t. s. skanošie žesti, čuksti, cilvēka runa nevis kā satura atklāsme, bet kā īpaša, mākslinieciska skaņas jaunrades izpaušme. Mūzika horeogrāfiskos darbos jāvērtē integrēti, dejas kontekstā, tādēļ tā grūti pakļaujas tradicionālajām skaņdarbu analīzes metodēm.

Laikmetīgajā mākslā kvalitatīvi jaunā gultnē ievirzījusies horeogrāfa un komponista sadarbība. To nosaka ne tikai laikmetīgās horeogrāfijas īpatnības un attīstības tendences, bet arī jaunas vēsmas skaņas laukā. Eksperimenti skaņas procesēšanā, simplēšanā, spektrālās mūzikas radīšanā bieži prasa ne tik daudz tradicionālās komponista prasmes, cik tehnoloģiskas zināšanas. Dīdžejs kā skaņas radītājs un skaņas režisors ieņem vietu uz skatuves blakus dejojājiem daudzos laikmetīgās mākslas projektos. Tiek pretstatīti un sapludināti dažāda tipa skaņas avoti – mūzikas instrumenta radīta skaņa, apkārtējā pasaulē sastopama skaņa un elektroniski radīta skaņa, kura dabā pati par sevi neeksistē. Komponists Džons Keidžs (*Cage*) un horeogrāfs Merss Kaningems (*Cunningham*) sacerēja saviem uzvedumiem katrs atsevišķi mūziku un horeogrāfiju, tad lika to kopā un eksperimentēja ar suverēni veidotā materiāla mākslinieciskajām nejausībām un spontānajām sakarībām.

Mūsdienās, strādājot pie skaņdarba, komponistam palīdz dažādas tehnoloģijas. Kā piemēru var minēt algoritmisko kompozīciju filmā *Farinelli* (1994), kur datorizēti savienotas soprāna Evas Malasas-Godlevskas (*Malas-Godlowska*) un kontrtenora Dereka Lī Ragina (*Ragin*) balsis.

Mūziķa un horeogrāfa sadarbībā parasti horeogrāfs nosaka mūzikas struktūru atbilstoši dejai. Ilgstoši veiksmīgas sadarbības piemēru vidū ir horeogrāfes Olgas Žitluhinas un grupas *Dzelzs vilks* mūziķa Jura Kaukuļa kopīgie projekti. *Mēs nospēlējam frāzi, kas sastāvēja no astoņas reizes atkārtota melodiskā motīva. Olga palūdza to spēlēt vēl astoņas reizes – kopā sanāk 72!*, stāsta Juris Kaukulis intervijā raksta autorei 2012. gada 27. aprīlī (Kaukulis 2012). Radot mūziku horeogrāfiskam iestudējumam, viņš mazāk uzmanības velta skaņas modificēšanas paņēmieniem, piemēram, filtrēšanai, mikrohromatikai, transpozīcijai, bet vairāk formai, kuru savukārt spēcīgi ietekmē metroritms. Protams, arī skaņkārta un instrumentācijas savdabība sniedz informāciju par vidi, identitāti, veido noskaņu. Horeogrāfiska iestu-

dējuma mūzikai raksturīga izteiksmes līdzekļu ekonomija un pārdomāta struktūras koncepcija.

Parasti komponistiem nepatīk, ja kāds iejaucas, palīdz, pat diktē noteikumus, liek būt klāt mēģinājumos, liek skatīties uz to, kas notiek, kā dzimst kustība. Man tas ir ļoti svarīgi, man nepatīk strādāt ar gatavu materiālu, ir interesanti kopā apspriest gan dejiskās, gan muzikālās idejas, atzīst Olga Žitluhina (Žitluhina 2006). Viņas vadītā dejas kompānija kopā ar grupu *Dzelzs vilks* iestudējusi septiņas dejas izrādes. To vidū ir 2004. gadā tapušais uzvedums *Kad pūcei aste ziedēs*, kurš 2012. gadā atjaunots.

Izrāde sākas ar ievaddaļu – lēnu elektronisko bītu. Dejotāju darbība ataino sadzīvisku vidi. To nomaina *Old piano* posms (skanējums kā zemu temperētām klavesīnam) – sešu taktu periods vairākkārt atkārtojas kā strofu formā. Mūzikai ir galvenā loma, tā mehāniski regulē dejotāju darbības, dejai vēl nav savas koncepcijas un mērķtiecīgas virzības. Epizode strauji pārtrūkst; seko minora tonalitātes sempli ar stīgu instrumentu kontrapunktu; uzbūvei skaldoties, skanējums saplūst vienotā kolāžā un lēni izgaist. Skaņas celiņu veido dejotāju *a cappella* dziedājums. Ievaddaļa beidzas.

Turpinājumā atklājas dalībnieku individualitāte; mūzikā dominē skaņu impulsi, kas sniedz signālu kustībai, tātad attīstības dzinulis joprojām ir skaņa. Dalībnieki aktīvi reaģē ar kustībām. Nākamo posmu caurvij kontemplatīvas pārdomas, kas tvertas jau filozofiskā, nevis intuitīvā līmenī. Šeit skaņas pastiprinājums (ostinato posms divu periodu apjomā) pāraug ekspozīcijas kulminācijā, kas veidota kā mūziķu solo psihodēliskā roka stilā ar spilgtiem gaismas dizaina efektiem. Mūzikas iespaidā arī turpmāko horeogrāfisko darbību raksturo spēka un kustību amplitūdas pieaugums, tempa paātrinājums. Izstrādājuma otrajā posmā skaņas celiņš rada priekšstatu par mistiska meža ainām, iztēlojošām elektroniskām skaņām. Šeit gan kustībā, gan mūzikā valda meklējumi, nenoteiktības un apjukuma gars. Mūzikas valoda ir atonāla, ametriska un mikrohromatiska. Filozofiskajai gaisotnei pārtopot emocionālā, mūzikas materiāls sakārtojas un iegulst astotdaļu kustībā, atbalstu sniedz divas harmoniskās funkcijas –A/E un A11#/E. To nebeidzams atkārtojums rada apliecinājuma un stabilitātes izjūtu, priekšstatu par horeogrāfiski izlīdzinātu, plastiski plūstošu kustību ritējumu. Mūziku un kustību caustrāvo spēks un apņēmība, skanējumu bagātina *distortion* ģitāra, pieaug dinamikas gradācija, veidojas *destruktīva* harmonija, bet mūzika nerod situācijas risinājumu; to turpina meklēt kustība, kurai skaņu veido paši tās izpildītāji; seko kritieni un citas aktīvas darbības, tādējādi radīta savdabīga kritienu, cilvēka elpas un balss skaņas kolāža. Darbība sinhronizējas dinamiskā unisonā, iezīmējot nākošo kulmināciju.

Seko melodiski neitrāls, bet ritmiski spēcīgs *basso ostinato* fragments. Horeogrāfija šeit nav mūzikas pavadone, tai ir savs frāzējums – motīvi skal-dās, līdz izgaist, sastingst. Arī mūzikas skanējums noplok, lai gan meklējumi vēl turpinās dinamiski un melodiski kāpjošās un krītošās sonorās frāzēs, taču izstrādājums beidzas ar neskaidrību un turpmāku meklējumu gaidām.

Otrā daļa veidota kā reprīze ar notikumu izklāstu stretveidā; šeit dominē vadmotīvu princips. Asinhronitāte mijas ar sinhronu mūzikas un kustības attīstību, mūzika padziļina un papildina skatuviskās norises. Savukārt kustības impulsi provocē mūzikas motīvu maiņu vai arī to apstādina.

Izrādes mūzika fiksēta arī izdevniecības *Upe tuviem un tāliem* izdotajā CD ierakstā (*Kad pūcei aste ziedēs* 2006).

Drīz vien, 2006. gadā sekoja nākamā Olgas Žitluhinas dejas kompānijas izrāde – *Un atkal par to pašu*. Mākslinieciski daudzveidīgā un oriģinālā redzējumā tā vēstī par mīlestības jūtām. Grupas *Dzelzs vilks* mūziķi Juris Kaukulis un Kaspars Tobis šajā iestudējumā spēlē sev neierastus instrumentus – akordeonu un mandolīnu. Skanējums ir viegls, kamerstila izrādei atbilstošs, savdabīgā instrumentācija nedaudz akcentē tradicionālās mūzikas nokrāsu, tomēr vienlaikus divi instrumenti spēj imitēt vesela orķestra tembru paleti. Instrumenti izmantoti visplašākajā spektrā – mandolīnas korpuss noder perkusīviem efektiem, sastopamas skaņas, kas atveido cilvēka emocijas un nav pielīdzināmas mūzikas instrumentu radītām, homofons skanējums mijas ar polifonu, *legato* ar *portamento*. Brīžiem mūzika atgādina mēmā kino pavadījumu. Kopumā vēstījums ir sirsnīgs, dažviet ironisks, un smaids no skatītāju sejām gandrīz nenozūd, darbība notiek publikas emocionālā komforta zonā.

2006. gadā tapis muzikāli savdabīgs, eksperimentāls dejas projekts *CW*, kas atspoguļo jaunus meklējumus dažādu mākslu pārstāvju sadarbībā. Konceptijas autors ir fotogrāfs Ādams Rameikis (*Ramejkis*). Viņš sagatavojis foto slaidus un nodevis horeogrāfei Ilzei Zīriņai, kura to iespaidā arī radījusi horeogrāfisko versiju. Dejotāju kostīmi ir baltā krāsā, tāpēc dejotāji ir saveida ekrāns foto projekcijām izrādes laikā. Savukārt horeogrāfisko versiju Ilze Zīriņa nodevusi komponistei Dainai Klibiķei (tagad Molvikai), kura foto nav redzējusi. Mūziku viņa radījusi, iedvesmojoties no dejas, un nodevusi savu darbu rakstniecei Lilai Rolstada (*Rolstad*), kura nav bijusi pazīstama ar topošā iestudējuma foto slaidiem un horeogrāfiju. Rolstada sacerējusi mūzikas aprakstu brīvā literārā formā un nodevusi to grafiskajai dizainerei Jūlijai Žitluhīnai, kura veidojusi izrādes afišu un vizuālo reklāmu, iedvesmojoties tikai no teksta.

Projekta mērķis bija radīt mākslas produktu ķēdi, kurā katram māksliniekam ir zināms tikai iepriekšējais ķēdes posms. Gala izrāde apkopo piecus

individuāli tapušus darbus, kuri ietver dažādas mākslas jomas. CW pierāda, ka šāda veida sadarbība starp mākslām ir iespējama.

Jauni meklējumi vērojami horeogrāfa Valērija Oļehno iestudētajā izrādē *Bez vadiem* (2011), kas iekļauta Ģertrūdes ielas teātra repertuārā. Tajā piedalās dzejnieks un trīs dejotāji, kuri ne vien dejo, bet arī spēlē instrumentālo pavadījumu; tas ir liels izaicinājums, jo kā skaņas avots kalpo arī dažādi izrādē izmantotie priekšmeti. Ritma partitūra izdevusies interesanta un daudzveidīga, un arī tās emocionālais vēstījums sasniedz skatītājus un iedvesmo pozitīvai domāšanai.

* * *

Pētījumā aplūkotie jaunie paņēmieni skaņas un kustības attiecību veidošanā, kā arī mūsdienu mākslas tendencēm atbilstošās sadarbības formas starp dažādu sfēru profesionāļiem apliecina, ka sekmīgāka horeogrāfa un mūziķa sadarbība veidojas, ja mūzikas autors

- prot komponēšanas prasmes savienot ar sadarbības prasmēm,
- ir atvērts citiem mākslas veidiem,
- spēj improvizēt, jo daudzas lietas nākas mainīt tieši radišanas procesā,
- brīvi pārvalda dažādus mūzikas stilus un žanrus,
- spēj uztvert kustības impulsu un to, cik intensīvi skaņa atbalsta vai virza kustību,
- apliecina interesi un spējas eksperimentēt ar skaņas un kustības impulsiem, veidojot saspēli un formu.

Mūzika laikmetīgās dejas izrādē veido kvalitatīvi jaunas koncepcijas:

- pēta un attīsta iekšējos impulsus,
- veido mobilas un atvērtas formas,
- iedarbojas pēc atšķirīga dinamiskā plāna, veidojot augsni skatītāja asociācijām,
- integrē jaunus mūzikas parametrus visos līmeņos,
- atspoguļo kompozīcijas tehniku sintēzi.

Kopīgās tendences mūzikas un dejas mākslinieciskajās izpausmēs ir šādas:

- tiek atmesta tiekšanās uz daiļo un harmonisko kā galveno vērtību, vērojama ironija par izskaistinātību,
- mākslas darba dramaturģiju veido emocionālais diktāts, nevis sižets,
- skaņa un kustība nosaka mākslas darba struktūru,

- vispārinātas asociācijas rada skatītāju atšķirīgu asociatīvo redzējumu,
- viena mākslas darba ietvaros tiek sintezēti dažādi stili,
- robežas starp deju un mūziku kļūst trauslākas,
- raksturīga ir māksliniecisko izpausmju integrācija (videoprojekcijas, *dzīvais* mūzikas izpildījums uz dejas skatuves un otrādi, kustības un skaņas procesēšana, datorizēta apstrāde dzīvajā izpildījumā utt.),
- ironija vai šķietama kļūda tiek izmantota kā izteiksmes līdzeklis,
- forma ir attīstības avots un konstruktīvais pamats.

Tādējādi izkristalizējas vairāki **secinājumi**:

- 1) skaņas dizaina tendencēs vērojama pāreja no mūzikas un dejas paralēlas darbības uz asinhronu, savstarpēji nesaskaņotu darbību,
- 2) mūzika paspīlgtina dejas valodu asociatīvā līmenī,
- 3) noris poliritmijas un aritmijas parametru integrācija,
- 4) veidojas kvalitatīvi jauna dialoga attiecības,
- 5) raksturīgas ir integratīvas, multimākslinieciskas improvizācijas formas.

Sound Design Trends at a Contemporary Dance Performance

Inga Gaile

Summary

As far as the research dates back, humans have always been drawn to make music and to do dance moves. Ancient cave paintings discovered by archaeologists show that along with work tools our ancestors would depict the most ancient music and rhythm instrument, and the people depicted in ancient drawings are indicative of the origins of dance-like movements. Cult rituals were accompanied by music and dance-like movements, and in antique civilizations music and dance became a type of art. Here one may speak of the forms of the antique theatre. Ancient Hellenic music and dance goddesses would be given names with the same word roots – Euterpe and Terpsichore.

Music and dance are closely tied forms of art. From a processual point of view these are linked in time and have mutual characteristics in contents. In classical choreography music helps create the dance language and its development. It determines the tempo, grants choreography a certain character. Music and dance take place in mutual interaction, and the development of music is reflected in actions on stage. Traditionally the choreographer determines the basis of libretto, based on which the composer has to create

music, or choreography is created based upon an existing musical score. In a classical sense music and dance have mutual rhythm, metre, texture, a certain development of contents and plot, dynamic rises and falls, an atmosphere characterizing a certain era, environment and the character, as well as the form-developing components.

Just like sound, movement can create direct associations (imitation – birds, animals), metaphoric associations (pain, sorrow, joy, excitement) and the conditional reflex associations between a theme and an emotional experience (leitmotifs, multiply reoccurring codes).

As the contemporary dance genre develops, music loses its determining role in the development of dance. New means of expression within bodily language gain significance along with natural unprettified forms of movement, improvisation. The relationship between movement and music changes.

On the one hand, music becomes a usable or applied music, and on the other hand, it gains qualitatively new dialogue relationships.

The art of dance coming closer to contemporary theatre is noticeable, yet at the same time a blurring, fusion and overlapping of genres is observed. This is a general tendency in contemporary art. Many times a work of art is equally created by musicians, choreographers and representatives of visual arts.

Nowadays improvisation as a form of cooperation between dancers and musicians becomes increasingly significant. The Olga Žitluhina dance company has experimented by improvisation together with the percussionist Dzintars Viksna, the pianist Inga Gaile, and the musicians form the band *Dzelzs Vilks*. Oren Tishler (*Oren Tishler Vertigo Dance Company*, Israel) created an unusual improvisation session in 2005. It was a blend of moments of listening to each other and working together, as well as sudden provocations serving as dynamic factors of development.

The cooperation between choreographers and composers has found a qualitatively new meaning. It is constituted not only by peculiarities of contemporary choreography and its development tendencies, but also by new trends in the field of sound. Search and experiments in the processing and sampling of sound, creation of spectral music often demand technological knowledge more than composing skills. A deejay as a creator and director of sound takes his/her place on stage next to dancers in many contemporary art projects. Types of sound sources are being contrasted to each other and blended together – sound created by a musical instrument, sound of the surrounding world and electronically produced sound, which does not exist in itself in the nature.

Various types of art can work together, by creating a finished work, which is constructed by influences from other types of art.

Successful cooperation between a choreographer and musician develops if:

- composing skills are subjected to cooperation skills;
- improvisation skills are observed, many things need to be changed directly within the process of creation;
- free access to various musical styles and genres;
- the ability to perceive a movement impulse, to the extent to which an intensive sound supports movement;
- an interest and ability to experiment with sound and movement impulses, to develop interplay and form.

In a contemporary dance performance music develops qualitatively new conceptions:

- it studies and develops the inner impulses;
- it develops mobile and open forms;
- music and dance function according to a different dynamic plan, by paving the way for the observers' associations;
- integration of new musical parameters on all levels;
- synthesis of composition techniques.

Mutual trends within the music and dance artistic expression trends:

- striving for the beautiful and the harmonic as a value is lost. There is irony towards prettifying;
- movement and sound as a value in the search for the origins, impulses and the process of artistic research;
- the dramaturgy of a work of art is created by an emotional dictation, rather than the plot;
- sound and music serve as a structure for the work of art;
- generalized associations create a different associative view of the observers;
- innovative tools for the creation of a rhythm score;
- combination of various styles and their synthesis within a single work of art;
- borders between dance and music become more fragile;
- integration of artistic expressions – video projections, live music performance and dances on stage and vice versa, painting colour on canvas

with the help of dance, processing of music and sound within live performances, etc.

- non-traditional venues, moving outside the stage;
- irony or mistake as a means of expression;
- form as a source of development and construct.

Conclusions:

- 1) changes are observed within sound design tendencies – from a parallel action between music and sound to an asynchronous, differently structured action;
- 2) music enhances the dance language on an associative level;
- 3) integration of parameters of polyrhythmic and arhythmic;
- 4) qualitatively new dialogue relationships;
- 5) integrative, multi-artistic forms of improvisation.

Literatūra un citi avoti

- Dance.lv žurnāla redakcija (2011). Kur un kā rakstīt par laikmetīgo deju. *Mūzikas Saule* 3: 46–49
- Eglīte, Dita (2006). Par mūziku, deju un mīlestību. *Mūzikas Saule* 6: 24–27
- Kad pūcei aste ziedēs* (2006): CD. Mūzika no deju. Izpilda grupa *Dzelzs vilks*. Rīga: Upe tuviem un tāliem, Upe tt CD017
- Kaukulis, Juris (2012). Intervija Ingai Gailei 27. aprīlī. Pieraksts Ingas Gailes personīgajā arhīvā
- Latvijas profesionālās mūsdienu dejas horeogrāfu asociācija*. www.dance.lv (15.02.2013.)
- Raginskis Edgars (2011). Viņa Augstība vienkāršība. Saruna ar Bobiju Makferinu. *Mūzikas Saule* 2: 56–58
- Spalva, Rita (2004). *Tēls un dejas kompozīcija*. Rīga: RaKa
- Zeile Pēteris (1987). *Mākslinieciskās daiļrades subjektīvie faktori*. Rīga: Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Žitluhina, Olga (2006). CD *Kad pūcei aste ziedēs*. Grupas *Dzelzs vilks* mūzika Olgas Žitluhinas dejas kompānijas izrādei *Kad pūcei aste ziedēs*. Halucinogēnās dejas. *Mūzikas Saule* 2: 39
- Вилсон, Гленн (2001). *Психология артистической деятельности. Таланты и полководники*. Перевод с английского: Анна Блейз. Москва: Когито-центр

IV. ATSKAŅOTĀJMĀKSLA UN MŪZIKAS PEDAGOĢIJA

Dažas Volfganga Amadeja Mocarta klavierdarbu interpretācijas problēmas

Mag. paed. Gaļina Zavadska
Daugavpils Universitātes lektore

*Viena no vissvarīgākajām un sarežģītākajām
atskaņotājmākslas problēmām ir stila izjūtas iz-
kopšana.*

Aleksandrs Goldenveizers
(*Уроки Гольденвейзера* 2009: 55)

Ievads

Laikmetīgo atskaņotājmākslu raksturo arvien pieaugoša intelekta loma. Viena no šīs tendences izpausmēm ir tiece uz stilistiski adekvātu atskaņojumu, ko daudzi ievērojami interpreti atzīst par mūziķa morālo pienākumu. Taču vienlaikus jāņem vērā: mūzikas atskaņojums arvien ir jaunrade. Mūsdienās, piemēram, baroka komponistu darbi skan citādi nekā viņu dzīves laikā – to ietekmē gan pašas atskaņotājmākslas metožu maiņa, gan mūsu dzirdes pieredzes bagātināšanās ar vēlāko laikmetu mūziku.

Tādējādi atskaņotājmāksla ir skaņdarba atkārtota radišana un atveide, līdzīgi kā komponēšanas jaunrade ir apkārtējās pasaules atspoguļojuma process. Tieši tas arī nosaka atskaņotājmākslinieka darbības radošumu.

Stils un interpretācija

Stila jēdziens mūzikā ir gan estētiska, gan arī vēsturiska kategorija. Ludvigs Kārklīšs ar stilu (lat. *stilus* < gr. *stylos* irbulis rakstīšanai) saprot *mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu, daiļrades paņēmieni un tēlu sistēmas veselumu, ko nosaka satura vienotība* (Kārklīšs 2006: 207).

Šis jēdziens tādējādi apzīmē radošo rokrakstu, individuālu mūzikas materiāla izklāsta manieri. Zināms, ka rokraksts ir cilvēciskās un mākslinieciskās individualitātes izpausme, kurā atspoguļojas mākslinieka personība.

Viens no atskaņotājstila pētniecības virzieniem ir atskaņotājmākslinieka un autorteksta (t. i., interpretācijas objekta) mijattiecību, atskaņotāja izteiksmes līdzekļu analīze. Savukārt jēdziena *interpretācija* (paskaidrojums, skaidrojums) pirmsākumi rodami 19. gadsimta filosofijā un estētikā; vēlākos vēsturiskās attīstības posmos šis termins izplatījies dažādās mākslas zinātnes un kritikas nozarēs. Šī raksta kontekstā īpaši izceļama tāda interpretācijas izpratne, kas ietver mūzikas teksta saturu, stila un struktūras *skaidrojumu* atskaņojuma procesā.

Atskaņotājpraksē vienmēr bijusi aktuāla nošu teksta problēma. Tai ir divi aspekti. No vienas puses, nošu tekstu varam uztvert kā shēmu, kas atspoguļo pilnīgi visu un ir burtiski jāievēro. Nošu teksts ir visvienkāršākais skaņdarba identitātes rādītājs. No otras puses, atskaņotājinterpretācija *tulko* nošu zīmes reālā skaņu plūsmā, kurā mēs spējam uztvert novirzes, kas atspoguļojas atsevišķās detaļās. Katrs skaņdarbs tiek intonēts un saprasts, raugoties caur atskaņotāja prizmu, turklāt skaņdarba un interpretācijas saplūsmes pakāpe vienmēr ir atšķirīga. Dzirdot skaņdarbu pirmoreiz, uztversim to kā mūziku tās sākotnējā veidā, lai gan tā ir tikai viena no interpretācijām (viens no variantiem), ko piedāvā konkrēts mākslinieks. Līdz ar katru nākamo klausīšanās reizi, īpaši, ja iepazīstam atšķirīgas interpretācijas, arvien skaidrāka kļūst izpratne par atskaņotājmākslinieka individualitāti. Pakāpeniski skaņdarbs klausītāja apziņā atbrīvojas no saiknes ar kādu atsevišķu atskaņojuma modeli un izkristalizējas galvenās, būtiskās pazīmes, kas veido skaņdarba invariantu, nodrošinot tā identitāti, kas tiek saglabāta jebkurā interpretācijā.

Samērā jauns virziens atskaņotājmākslas vēsturē ir skaņdarba autentiska interpretācija. Ar šo jēdzienu saprotama t. s. *objektīvā* interpretācija, kas atbilst skaņdarba rašanās laikmeta muzicēšanas prakses tradīcijām. Tiece uz autentisku atskaņojumu rosina dziļāk pētīt kompozīcijas tapšanas vēsturiskos priekšnoteikumus, autora dzīvi un daiļradi, tā tuvina priekšnesumu pirmatskaņojuma apstākļiem (tiek izmantoti senie instrumenti). Tomēr autentiskas interpretācijas kontekstā mazinās atskaņotājmākslinieka radošā loma, personiskās līdzradīšanas nozīme. Izcili atskaņotājmākslinieki ar stilam atbilstošu atskaņojumu saprot pirmām kārtām komponista neatkārtojamās tēlu pasaules atklāsmi, saudzīgi un precīzi atveidojot autortekstu.

Pazīstamā mūzikas teorētiķa Teodora Adorno ieskatā, stilistiski patiesa un saturiska skaņdarba interpretācija, kas atspoguļotu sacerēšanas laika garu un atskaņojuma tradīcijas, nav iespējama. Adorno uzsver, ka saturs, ko tiecas

atspoguļot interpretācija, realitātē ir mainījies. Tomēr atskaņotājmāksliniekam *ir tiesības realizēt [..] to, ko vēsturiskos apstākļos viņš apgūst kā skaņdarba aktuālu patiesumu, – apgūst, nevis abstrakti refleksējot, bet izprotot vēsturiski transformēta materiāla aktuālo saturu* (Адорно 1999: 237). Līdzīgs viedoklis ir arī izcilajam senās mūzikas atskaņotājam Aleksejam Ļubimovam: *Ciktāl atbilst “oriģinālam” autentiska atskaņojuma emocionālais aspekts? Šajā gadījumā var runāt tikai par tuvināšanos 18. gadsimta instrumentālajam stilam* (Любимов 2007: 49). Visas šīs atziņas apliecina, ka skaņdarba radošas izpratnes (interpretācijas) problēma ir patiesi aktuāla.

Skaņdarba stilistiski adekvāts atskaņojums ietver:

- precīzu autorteksta atspoguļojumu;
- idejas izpratni un atveidi;
- personisku (radošu) attieksmi pret mūzikas tekstu;
- atskaņojamā darba kultūras un vēstures konteksta pārzināšanu.

Pētot izcilu atskaņotājmākslinieku veiktās interpretācijas, izkristalizējas vairākas autorteksta un atskaņojuma mijattiecību likumsakarības. Skaņdarba iestudēšanas procesā mākslinieki parasti koncentrējas nevis uz skanisko tēlu – paraugu (etalonu), bet gan uz nošu teksta apguvi. Šāda pieeja gandrīz vienmēr sniedz kādu jaunatklāsmi. Attīrot autortekstu no vēlāku laikmetu uzslāņojumiem, atskaņotājs gūst pārliecību par teksta apguves procesa bezgalību. Tas nebūt ne-traucē veidot pabeigtu interpretāciju, kas var mainīties atskaņotājdarbības procesā.

Jebkuru talantīgu skaņdarbu raksturo tā vai cita mūzikas ideja un oriģinalitāte, novitāte. To izpratne un atklāsmē saiknē ar atbilstošiem atskaņojuma paņēmieniem arī ir stilistiski adekvātas (patiesas) interpretācijas priekšnoteikums.

Ar personisku (radošu) attieksmi pret mūzikas tekstu jāsaprot atskaņojuma izteiksmes līdzekļu kopums, kas aptver šādas jomas:

- skaņveide (intonēšana);
- skanējuma dinamika;
- mūzikas temps un ritms;
- atskaņotājagoģika;
- artikulācija;
- pedalizācija; u. c.

Interpreta izteiksmes līdzekļu arsenālam piemīt noteiktas īpatnības. Atskaņotājintonēšanas būtiska iezīme ir improvizācija. Smalkākās intonatīvās nianšes, agoģikas, dinamikas un tempa novirzes, visdažādākie skaņveides paņēmieni, kas neatspoguļojas nošu rakstā, kļūst par atskaņotāja izteiksmes līdzekļu kopumu, kas papildina komponista mūzikas valodu. Reālais skanējums – tas ir tikai un vienīgi interpreta piedāvātais. Kaut arī augstuma, ritma un dinamikas aspektus tā vai citādi nosaka autors, tomēr skanējuma kvalitāte

visnotaļ atkarīga no atskaņotāja. Viena un tā pati skaņa viena un tā pašā instrumenta izpildījumā dažādās interpretācijās var skanēt atšķirīgi – atkarībā no skaņveides paņēmiena un intonatīvā konteksta. Skaistuma kritērijs ir skanējuma atbilstība mākslinieciskā tēla būtībai. Mūzikas tēlainā satura un emocionālās attīstības atklāsmē atkarīga no atskaņotājmākslinieka intonēšanas manieres, viņa radošās individualitātes, vērtīguma mūzikas uztverē. Tādēļ pastāv daudzi atskaņojuma varianti, ko nosaka paša skaņdarba satura dažādas iespējamās izpratnes. Pat viens un tas pats atskaņotājmākslinieks dzīves gaitā var spēlēt skaņdarbu atšķirīgi. Izcilais kanādiešu pianists Glens Gulds atzinis, ka spēj piedāvāt vairākas Ludviga van Bēthovena sonātes interpretācijas viena skaņieraksta laikā, tomēr pianists nekad nav apgalvojis, ka autentiska interpretācija ir viņa pašmērķis (Любимов 2007: 45).

Interesantas šai sakarā ir arī krievu pianista Pjotra Meščaņinova domas. Viņš norāda, ka *komponisti un atskaņotājmākslinieki tirā veidā nepastāv. Jau sacerēšanas procesā, atspoguļojot tekstu uz papīra, komponists “atskaņo” to. Tas pats notiek arī katrā nākamajā interpretācijā, kas ietver kā oriģinālkompozīciju, tā arī paša mūziķa – atskaņojuma arhitekta – iecerī* (Мещанинов 2007: 152).

Volfganga Amadeja Mocarta klavierdarbu interpretācijas īpatnības

Mūsdienu atskaņotājmākslinieku repertuārā īpaša vieta atvēlēta Volfganga Amadeja Mocarta darbiem. Līdzīgi Jozefam Haidnam un Ludvigam van Bēthovenam šis komponists *godavietu* savā daiļradē ierādījis instrumentālmūzikai. Viņa kompozīcijas meistarība bijusi paraugs nākamajām paaudzēm.

Pazīstamais krievu diplomāts un mūziķis Georgijs Čičerins grāmatā par Mocartu pauž zīmīgu atziņu: viņa mūzika ir ārkārtīgi sarežģīta, jo, neraugoties uz ārēju vienkāršību, tai piemīt dziļa koncentrācija, kas arī apgrūtina tās izpratni (Чичерин 1979). Savukārt ievērojamā klavesiniste Vanda Landovska raksta: “[...] *tums stāsta par Mocarta skaidrību un Haidna vai Kuperēna vienkāršību. Bet vienkāršība nenozīmē nabadzību un nevērību! Kad mēs runājam par “Mocarta skaidrību”, tad saprotam ar to viņa spalvas nevainojamo, kristālskaidro rakstu, nedomājot, ko tieši pauž viņa mūzika. Mocarta mūzika pat tad, kad to caurvij mīlas jutekliskums, vienmēr saglabā tīrību*¹.

Mocarta izcilā personība nav mērāma ar ierastu mērauklu. Šim komponistam piemita aristokrātiska muzikālā domāšana, izsmalcināta gaume, viņš

¹ Ванда Ландовска: тайны интерпретации. <http://intoclassics.net/publ/5-1-0-235> (23.04.2012.)

neecieta lētus efektus, neprecizitātes, nepilnīgu tehniku. Šādi Mocarta personību raksturojis Hermanis Āberts (Аберт 1978: 23).

Pievēršoties Mocarta instrumentālmūzikas emocionāli tēlainajam aspektam, interpretam būtu jāpatur prātā, ka Mocarts ir arī ievērojams operkomponists. Atslēga viņa klavierdarbu satura izpratnei meklējama viņa paša operās. Mocarta sacerējumu, tai skaitā sonāšu, raksturīgākā īpatnība ir tēmu daudzveidība. Kā pamatoti norāda Aleksandrs Aleksejevs, *Vīnes klasiķiem mākslinieciskas pasauluztveres harmonija vienojas ar pastiprinātu interesi par dzīves parādību atainojumu to pretrunās un kontrastos* (Алексеев 1995: 34). Straujas izmaiņas mūzikas raksturā (sonātes ekspozicijas robežās) liek arī interpretam veidot elastīgas pārejas no vienas tēlu sfēras uz citu, krasi mainīt izteiksmi un pianistiskos līdzekļus.

Daudzas komponista klavierdarbu tēmas viegli personificējamās ar opervaroņiem – Figaro, Suzannu, Papageno, Donu Žuanu. Atskaņotājam jāprot *teatrāli* iemiesoties tēlā, *mainīt dekorācijas* (pēkšņi pavērsieni faktūras, dinamikas, reģistra jomā). Mocarta mūzikā katram elementam – neparastai harmonijai vai sfefektam – ir sava nozīme. Un, protams, katram komponistam ir raksturīgs savs tēlu, tēmu, emociju kopums. Lai gan Mocarta klavierdarbos dominē gaišo, priecīgo, skaidro izjūtu skala, tomēr sastopamas arī nemierīgas, trauksmainas noskaņas, atturīgums un viedums spriedumos. Tāds ir Mocarts – izcila, neizzināta mīkla.

Komponista stila izpratnes viengabalainība paredz vēsturiski atbilstīgu atskaņojuma līdzekļu meklējumu, īpašu uzmanību veltot šādiem interpretācijas aspektiem:

- artikulācijai;
- dinamikai;
- tempam;
- pedalizācijai;
- melismātikai.

18. gadsimtā artikulācija bija viens no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem. Nav nejaušība, ka šis vēstures periods tiek dēvēts par *artikulācijas zelta laikmetu* (Алексеев 1995). Kā atzinuši Eva un Pauls Baduras-Škodas, 20. gadsimta 30. gados skaņdarbi pārsvarā tika atskaņoti legato (Badura-Scoda 1957: 64). Mūsdienās veidojas jaunas tradīcijas, kas tuvinās Mocarta laikmetam. Pianisti šī komponista pasāžas spēlē lielākoties stakato (vai *poco legato*). Tomēr atkarībā no mūzikas rakstura iespējams arī legato, kas asociējas ar plūstošu solodziedājumu. Pēc Nadeždas Golubovskas domām, svarīga iezīme Mocarta klaviermūzikas interpretācijā ir *bieža līgu maiņa dziedājumu vietās* (Голубовская 2003: 70).

Artikulācija ir saistīta ar ritmu un metru. Zināms, ka Mocarts nekad neizmantoja frāzējuma līgas, jo viņa laikā šādi norādījumi atskaņotājmāksliniekam tika uzskatīti par liekiem un pat pazemojošiem. Tomēr siko līgu lietojums Mocarta klavierdarbu interpretācijā ir vēsturiski atbilstīgs. Šī štriha pirmsākumi meklējami stīgu instrumentu atskaņotājpraksē. Aleksandrs Goldenveizers uzsver, ka būtiski, lai spēle būtu ritmiski skaidri organizēta; pats Mocarts uzskatīja to par mākslinieciska atskaņojuma galveno priekšnoteikumu. Ne mazāk svarīgas ir elastīgas, plastiskas kustības un melodisko līniju viengabalainība (*Уроки Гольденвейзера* 2009).

Tādējādi Mocarta skaņdarbu interpretācijas grūtības saistītas pirmām kārtām ar nošu teksta atsevišķu detaļu niansētu atveidi, pāreju elastību.

18. gadsimta klavierspēlē dominēja t. s. pirkstu tehnika: svarīgi bija noapaļoti pirksti, kuru spilventiņi precīzi skar taustiņus, plaukstas locītava, kas elastīgi reaģē uz vismazākajām artikulācijas izmaiņām, precīzu ilgumu ievērošana. Mūsdienu atskaņotājmākslā tiek īstenota arī citu tehnisko paņēmieni adaptācija – neliela, bet obligāta visas rokas iesaiste spēlē, balsts uz klaviatūru (Алексеев 1995).

Mocarta klavierskaņa nav visai plaša, bet gan smalka, precīzi iezīmēta, noteikti ierobežota un koncentrēta, atzīst pianists un muzikologs Ļevs Barenboims (Баренбойм 2003: 96). Ir zināms, ka Mocarts pats izrakstījis dinamikas zīmes katras rokas partijai. Komponists nelietoja tādus apzīmējumus kā *crecendo* un *diminuendo*, toties labprāt izmantoja dinamikas kontrastus: *piano* – *forte* vai *forte* – *piano* (t. s. *atbalss efekts*). Mocarta klaviersonātes ietver arī orķestrālus efektus (*solo* un *tutti*), tādējādi klausītāja iztēlē tiek pretstatīti individualizēti atsevišķu instrumentu tembri un pilnskanīgs iedomu orķestris (Sonāte Sol mažorā K. 283, pirmā daļa; Sonāte do minorā K. 457, pirmā daļa).

Ārkārtīgi ātru un ārkārtīgi lēnu tempu izvēle 18. gadsimta mūzikai nebija raksturīga. Žans Pjērs Martī pamatoti atzīmē, ka Mocarta mūzikas tempi atspoguļo ne tik daudz ātrumu, cik dvēseles stāvokli (Marty 1991).

Andante par lēnu tempu kļuva tikai 19. gadsimtā. Savukārt Mocarta laikā tas apzīmēja samērā ātru un kustīgu skanējumu. *Allegro* Mocarts interpretēja kā lēnu tempu. Salīdzinoši ātru un kustīgu tempu apzīmējumiem komponists izmantoja *Presto* vai *Allegro assai*. Divi *Adagio* (*Adagio cantabile* un *Adagio assai*) veidi raksturo Mocarta laikus un tiek interpretēti atšķirīgi. Bez tam tempu ietekmē citi izteiksmes līdzekļi, piemēram, melismātiskais piesātinājums, smalka, niansēta un daudzveidīga artikulācija, kas aizkavē virzības ātrumu. Mocarta kantilēnas atskaņojumam nepieciešama īpaša skaņveide (Marty 1991).

Izcilais 20. gadsimta vācu pianists Valters Ģizekings (*Gieseking*, 1895–1956) Mocarta sonātes atskaņoja bez pedalizācijas. Kā iemeslu viņš min *maksimālas skaidrības tendenci*, ko uzskata *par absolūti nepieciešamu precīzai V. A. Mocarta skaņdarbu interpretācijai* (Гизекинг 2003: 47). Šis Ģizekinga viedoklis nav vērtējams viennozīmīgi. 18. gadsimta vidū notika izmaiņas klavieru konstrukcijā, un tieši tās stimulēja pedāļa izgudrojumu, jo pretējā gadījumā instrumenta skaņa zaudētu savu māksliniecisko vērtību. Hermanis Āberts norāda, ka jau 1777. gadā Mocarta rīcībā bija klavieres ar pedāli un komponists labi pārzināja pedalizācijas mehānisma īpašības (Аберт 1978: 135). Tolaik pedalizācijai bija trīs funkcijas: skanējuma (*tembra*) funkcija, saistījuma funkcija un harmonijas funkcija. Mocarta skaņdarbos pedalizācija lielākoties īsteno skanējuma funkciju. Kā atzīmē Nadežda Golubovska, tā nepieciešama *dinamikas nokrāsu atveidei un ritma atbalstam* (Голубовская 2003: 68).

Mocarts bijis ārkārtīgi piesardzīgs un atturīgs melodijas ornamentēšanas mākslā. Izcili mūziķi iesaka patērēt četras līdz piecas stundas 18. gadsimta mūzikas paraugu ornamentēšanas prakses izpētei, rotājumu analīzei (Marty 1991: 58). 19. un 20. gadsimtā rotājumu atšifrējuma tradīcijas ne vienmēr tika ievērotas. Taču rotājumi ir organiska melodijas sastāvdaļa, un tiem jābūt skaidriem, ritmiski precīziem un izteiksmīgiem.

Pauls Badura-Škoda pētījumā par Mocarta trilleriem pievērš uzmanību grupeto un tā atskaņojumam no augšējās skaņas; retos gadījumos grupeto tika veidots no nošu tekstā fiksētās pamatskaņas un sastāvēja no piecām skaņām (Badura 1991: 12). Bieži dzirdēts ieteikums noslēgt skanējumu ar trilleri. Aleksandrs Goldenveizers šāda nobeiguma nepieciešamību dēvē par mītu, jo gadījumā, ja tā būtu norma, vecmeistari nekad neizrakstītu noslēgumu trillerī (*Уроки Гольденвейзера* 2009). Eva un Pauls Baduras-Škodas, rakstot par priekšskaņiem, atzīst – tie atskaņojami bez uzsvara, bet uz pamatskaņas rēķina. Kantilēna rakstura skaņdarbos priekšskaņi tverami melodiski, piešķirot metram vāji jūtamai aizplīvurojumu (Badura-Scoda 1957).

Noslēgums

Visi klaviermūzikas atskaņojuma līdzekļi ir savstarpēji cieši saistīti un veido vienotu sistēmu, kas ietekmē arī klausītāju. Tas ir viens no svarīgākajiem interpretācijas faktoriem. Mocarta instrumentālo stilu raksturo neparasts smalkums, niansētība, vieglums, caurspīdība. Tieši tas aprūtinā viņa mūzikas atskaņojumu. Vismazākā neprecizitāte, kļūda izjauc viengabalainību. *Ārkārtīgi sarežģīti prast pateikt tik daudz tikai dažās skaņās*, atzīst Aleksandrs Goldenveizers (Гольденвейзер 2003: 54).

Radoša interpretācija raisa klausītājos atbildes reakciju. Mūzikas atskaņojuma un uztveres vienotībā atspoguļojas savveida kopējā atmiņa, kas ir mākslinieciskas un stilistiski atbilstīgas interpretācijas pamatā.

Pēteris Čaikovskis vienā no savām dienasgrāmatām rakstīja: *Mana visdziļākā pārlicība, ka Mocarts ir augstākais kulminācijas punkts, ko sasniedz skaistums mūzikas jomā. Neviens cits kā tikai viņš nav spējis likt man raudāt, sajūsmināties, izjūtot tuvību kam tādām, ko mēs saucam par ideālu. Mocartā es mīlu visu – līdzīgi, kā mēs mīlam visu cilvēkā, kuru patiesi mīlam².*

Mocarta mūzikas brīnumainais spēks ir bezgalīgs. Tas arī liek mums atkal un atkal klausīties, pētīt, analizēt viņa mūziku, mēģinot izprast, kas slēpjas tās daudznozīmīgajos tēlos.

Some Problems of Interpreting Wolfgang Amadeus Mozart's Piano Works

Gaļina Zavadska

Summary

The present situation in performing art is characterized by a growing role of the intellectual component, and therefore the attention should be focused on achieving the stylistic adequacy of performing, which some well-known masters-performers call a moral norm of a musician. Works by the Vienna Classics and especially those by Wolfgang Amadeus Mozart hold a special place in the repertoire of contemporary pianists.

Any performer's interpretation transforms music note symbols into a real sound process, into live musical intoning which is revealed in isolated details, in admissible digressions. The content of any musical composition is so vast, so multifarious, and it offers so many possibilities that each performer may play it in his or her own way. Actually, it would be even more correct to say that *we hear* one of the variants offered by the performer. Every time we hear it again, especially if it is performed by different players, we more fully realize the degree of the individuality of a performer. Gradually, in our mind, the composition starts getting rid of concrete sound implementations, and thereby those basic, essential features which constitute the *variant of a composition* ensuring its identity are revealed. These features are preserved in any interpretation.

² *Сто великих музыкантов.* http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/101275/Samin_-_100_velikih_muzykantov.html

The problem of the musical text has always been relevant to performance practice. There are two positions on this issue. First – musical text is a scheme that requires the performer's guessing, another – the note text says absolutely everything and we just have to reproduce it mechanically. The simplest measure of identity is a product of musical text.

What is understood by the authentic style of performance is the so called *objective* interpretation of a musical piece, viewed from the position of musical practice of the time, when it has been created. However, it should not exclude performer's own initiative, personal creative element. The issue of authentic interpretation remains still debatable today. We can speak about the progress of a historical science and broadening of a contemporary perception about the principles of performing, but not about the authenticity of performing some concrete composition.

Stylistic performance of a work includes:

- the precise execution of the author's text;
- understanding and playing musical ideas;
- your (creative) attitude to the musical text;
- knowledge of cultural and historical context of the work performed.

Any talented musical work has a musical idea and it is characterized by sufficient originality and novelty. The novelty of the musical idea and understanding of the specific methods of performing the playback of music, conceived by the composer, are the conditions for a stylistically faithful interpretation.

Under the (creative) attitude to the music content is a complex of expressive music performance, which covers such aspects of music as:

- sound (musical intonation);
- the dynamics of sound;
- musical tempo and rhythm;
- performing agogics;
- articulation;
- pedaling, and others.

With regard to the emotional and imaginative side of instrumental music of Mozart, the interpreter of his works must remember that Mozart is primarily an opera composer. Understanding the content of his piano works is found in the composer's operas. A characteristic feature of Mozart's works (including sonatas) is a lot of them.

Holistic understanding of the Mozart's style includes finding historically accurate means of performing. In this regard, the article raises several questions concerning the interpretation of Mozart's piano works:

- articulation;
- dynamics;
- tempo;
- pedal;
- ornamentation.

Articulation in the 18th century, was one of the main means of expression. In the modern tradition of playing there are new features, similar to those that occurred in the era of Mozart. Most of the passages by Mozart are performed mostly *staccato* (or *poco legato*). However, depending on the nature of music performance can be connected (*legato*), it is associated with a flexible vocal singing.

Using an extremely fast and extremely slow pace was not typical for the 18th century. Affect the rate of other means of expression, such as the abundance of ornamentation, subtle and varied articulation constrain the velocity (Marty 1991).

Prominent German pianist of the 20th century Walter Gieseking (1895–1956) performed Mozart's sonatas with absolutely no pedals. The reason for this performance he calls the *desire for maximum clarity* because the executive considers it *absolutely necessary for the correct interpretation of Mozart* (Пизекин 2003: 47).

Mozart was extremely cautious and restrained in the art of ornamentation tunes. During the 19th–20th centuries the traditions of interpretation ornaments were largely lost. Decorations are an organic part of the melody and should be clear, distinct, expressive and rhythmically organized.

The difficulties of performing Mozart's works arise from the distance increasing between epochs, from the necessity to purify the tradition of performing from later layers, stereotyped patterns. An integrated understanding of a composer's style involves seeking for historically valid performing means.

In the 20th century, interpretation has assumed a tremendous importance, and representatives of various trends extensively discuss it among themselves. However, even today performing leaves place for improvisation and diverse interpretation of a musical work.

All means of performing piano music are closely related to each other and form a complete system, which has a combined effect on the listener. This is one of the most important factors in interpretation. The instrumental style of Mozart is exceptionally elegant, fine, light, transparent. That is what makes the performance of his music very complicate. The slightest rudeness, inaccuracies, errors violate the integrity of perception. *It is very difficult in a few sounds to be able to say so much...* (Гольденвейзер 2003: 54).

Unity of performance and perception of music is a kind of shared memory, which gives rise to the artistic and stylistically authentic interpretation.

Key words: interpretation, musical composition, author's text, performer.

Literatūra un citi avoti

- Badura-Scoda, E. & P. (1957). *Mozart-Interpretation*. Wien: Eduard Wancura Verlag
- Badura, P. (1991). Mozart's trills. *Perspectives on Mozart Performance*. Edited by R. L. Todd and P. Williams (*Cambridge Studies in Performance Practice 1*). Cambridge: Cambridge University Press, 1–27
- Kārklīņš, L. (2006). *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa
- Marty, J.-P. (1991). Mozart's tempo indications and the problems of interpretation. *Perspectives on Mozart Performance*. Edited by R. L. Todd and P. Williams (*Cambridge Studies in Performance Practice 1*). Cambridge: Cambridge University Press, 55–74
- Аберт, Г. (1978). *Моцарт*. Книга 1, части 1 и 2. Москва: Музыка
- Адорно, Т. (1999). *Избранное. Социология музыки*. Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга
- Алексеев, А. (1995). *Лекционный метод обучения и пути его совершенствования*. Москва: Российская Академия музыки имени Гнесиных
- Баренбойм, Л. (2003). Звуковой идеал Моцарта. *Как исполнять Моцарта*. Составитель и автор предисловия А. Меркулов. Москва: Классика-XXI, 67–70
- Ванда Ландовска: тайны интерпретации. <http://intoclassics.net/publ/5-1-0-235> (23.04.2012.)
- Гизекин, В. (2003). Фортепианная музыка Моцарта – “самая легкая и самая трудная”. *Как исполнять Моцарта*. Составитель и автор предисловия А. Меркулов. Москва: Классика-XXI, 45–47
- Голубовская, Н. (2003). О стилях и авторских обозначениях педали. Моцарт. *Как исполнять Моцарта*. Составитель и автор предисловия А. Меркулов. Москва: Классика-XXI, 87–96
- Гольденвейзер, А. (2003). О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений. *Как исполнять Моцарта*. Составитель и автор предисловия А. Меркулов. Москва: Классика-XXI, 53–56
- Любимов, А. (2007). Вкус подлинности. Бах, барокко и проблема аутентичности. *Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. Диалоги с Андреем Хитруком*. Москва: Классика-XXI, 40–77
- Мещанинов, П. (2007). Прикасаясь к Баху, мы неизбежно заставляем звучать весь объем музыкальной истории. *Диалоги с Андреем Хитруком*. Москва: Классика-XXI, 131–163
- Сто великих музыкантов*. http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/101275/Samin_-_100_velikih_muzykantov.html (19.04.2012.)
- Уроки Гольденвейзера. (2009). Составитель С. Грохотов. Москва: Классика-XXI
- Чичерин, Г. (1979). *Моцарт. Исследовательский этюд*. Ленинград: Музыка

Урок мастера: проблема ориентиров в литовском исполнительском искусстве рубежа XX–XXI веков

Dr. habil. art. Леонидас Мельникас
Профессор Литовской академии музыки и театра

Постановка проблемы

Развитие искусства всегда связано с системой ценностей и ориентиров, которые направляют творческую деятельность, определяют рубежи *дозволенного*, служат стимулом устремленности к новым художественным вершинам. Такие ориентиры, как правило, формируются в творчестве выдающихся художников, выделяющихся в творческом ландшафте своего времени, являющихся *властителями дум* современников, служащих примером для следования и подражания. От того, насколько *вздыблен* художественный ландшафт, насколько он богат видными издали *сияющими высотами* творческих достижений, зависит красочность, многообразие и, главное, общий уровень художественной деятельности, ибо истинный мастер вырабатывает систему координат, соотносясь с которой его не столь именитые либо еще только начинающие коллеги очерчивают русло своих творческих исканий (Мельникас 2000: 173–190)¹.

На роль музыкантов, деятельность которых на рубеже XX–XXI веков не только являлась ориентиром для литовского исполнительского искусства, но и поныне может служить *камертоном* в художественных поисках, определяющих общий настрой музыкального творчества, наилучшим образом подходят кандидатуры Саулюса Сондецкиса (*Sondeckis*), Виолеты Урманы (*Urmana*) и Тимофея Докшицера (*Dokshizer*). Каждый из них представляет собой *собирательный* социокультурный тип музыканта своего времени: дирижер Сондецкис – музыкант старшего поколения, придавший оркестровой культуре в Литве совершенно новый облик, выведший литовских исполнителей на международный уровень, продолжающий, невзирая на свой преклонный возраст, активное

¹ Подробнее о механизмах и формах творческих воздействий, проистекающих в каждый конкретный исторический момент из искусства *доминантных личностей*, см. в книге автора статьи (Мельникас 2000: 173–190).

концертное творчество (к сожалению, больше за рубежом, чем в Литве); Урмана — певица, развернувшая свою деятельность уже в 90-ые годы, находящаяся сейчас в зените мировой славы, являющаяся несомненным фактором развития музыкальной культуры Литвы, несмотря на то, что проживает за рубежом; Докшицер — всемирно известный трубач, в 1990 году переселившийся в Литву и живший здесь до своей смерти в 2005 году, создавший предпосылки новой конфигурации в формировании литовского музыкального ландшафта.

Насколько пример Саулюса Сондецкиса, Виолеты Урманы и Тимофея Докшицера стал действенным фактором художественного развития и в чем выразилась созидательная функция их присутствия?

Рассмотрение этих вопросов позволяет отчасти прояснить ситуацию, складывающуюся сегодня в сфере литовского исполнительского искусства — тем более, что влияние каждого из указанных трех выдающихся исполнителей на процессы музыкальной жизни Литвы имело самые разнообразные выражения. Вместе с тем, признавая невозможность рассмотреть всю совокупность этих влияний и их проявлений, в поисках ответов на поставленные вопросы следует несколько ограничить круг изучаемой проблематики и выделить наиболее существенные импульсы, проистекающие из творческой деятельности названных музыкантов. В числе таких импульсов можно выделить три аспекта, которые в последующем изложении определяются как *уроки мастера*. Это:

- урок динамичной деятельности;
- урок мастерства;
- урок гражданской позиции.

В чем суть *уроков*, преподанных выдающимися мастерами своим литовским коллегам?

Урок динамичной деятельности

Творческая деятельность невозможна вне постоянной ориентации на обновление, изменение, развитие. Стремление ухватить, прочувствовать и отразить дух времени, дух перемен — сама суть деятельности художника. В этом отношении творчество можно уподобить езде на велосипеде: устойчивость велосипедиста возможна только в движении, в свою очередь остановка — возникающая тотчас опасность потери равновесия и как следствие этого — падение. Искусство Саулюса Сондецкиса, Виолеты Урманы и Тимофея Докшицера является прекрасным примером принципиальной установки на поиск новизны, внутренней потребности

черпать творческие силы в постоянной динамике обновления. Причем инновационная сущность искусства этих исполнителей выражалась в достаточно разных формах.

Так, Саулюс Сондецкис уже в самом начале своего творческого пути утвердился в качестве новатора. Посыл его творчества сказывался в качественном изменении существующей музыкальной практики. В 1960 году он основал Литовский камерный оркестр. Подобных музыкальных коллективов до Сондецкиса в Литве не существовало, это был и один из первых камерных оркестров в тогдашнем СССР (хронологически Литовский камерный оркестр был вторым в СССР, возникшим вслед за созданным в 1955 году Московским камерным оркестром под управлением Рудольфа Баршая; следует, однако, не забывать, что практически *синхронно* с учреждением Московского камерного оркестра в том же 1955 году Сондецкис возглавил струнный оркестр Вильнюсской школы искусств имени Чюрлениса, слава которого в свое время была не меньше, чем у Литовского камерного оркестра; более того, Литовский камерный оркестр, по словам Сондецкиса, вряд ли возник бы, не имей он своего *ученического* предшественника (Сондецкис 2011).

На многие десятилетия Литовский камерный оркестр стал примером для коллективов подобного рода. Кстати, совершенно непривычным для условий того времени был даже сам процесс возникновения оркестра. В командно-бюрократической системе Советского Союза шестидесятых годов было из ряда вон выходящим то, что творческий коллектив возник не по указанию *сверху*, а по личной инициативе его создателя и нескольких его сподвижников.

В плане своего художественного развития ведомый Сондецкисом Литовский камерный оркестр также являл собой постоянное обновление. Начав со следования привычным тогда романтическим канонам исполнения, Сондецкис выработал самобытную манеру оркестрового музицирования, в которой гармонично сплелись два начала — свойственная русской скрипичной школе исключительная теплота, сочность и красочность звучания и строгая соразмерность классически выверенных интерпретаторских решений. Оба начала отражают дуализм музыкальных представлений Сондецкиса: связь с русской скрипичной школой формировалась под влиянием обучения у проф. Александра Ливонта, ученика Петра Столярского и Давида Ойстраха, а также в результате тесного партнерства с выдающимися российскими струнниками, в качестве солистов выступавших и выступающих поныне в концертах Маэстро; в

свою очередь, классическая ясность и простота исполнительской манеры была обусловлена возникшим еще в юности его преклонением перед поколением великих немецких дирижеров середины XX века.

Другая плоскость тяги к обновлению Сондецкиса – его сотрудничество с композиторами. По инициативе Сондецкиса возник целый пласт новых сочинений, написанных для камерного оркестра. Причем возникновение новой музыки не ограничивалось лишь сотрудничеством с литовскими композиторами. Сондецкис стал первым исполнителем опусов выдающихся мастеров музыки XX века – Альфреда Шнитке, Арво Пярта, Эдисона Денисова, Сергея Слонимского и многих других. Многие из того, что сегодня стало классикой XX века, рождалось на глазах и при непосредственном участии литовского дирижера.

Даже перешагнув восьмидесятилетний рубеж, Сондецкис остается верен себе. Не утратив вкус к новизне, не удовлетворяясь достигнутым, он меняет сферу своей творческой активности, смело вторгается в область симфонической музыки. В возрасте, когда для человека более привычно не расширять кардинальным образом сферу своих возможностей, а по крайней мере пытаться удержать то, что уже твердо усвоено, Сондецкис вовсе не опасается новизны и экспериментов.

Несколько иной тип творческой *мобильности* демонстрирует пример Тимофея Докшицера. Он, как и Сондецкис, в своем искусстве демонстрировал последовательное устремление к новым художественным горизонтам. Это было глубинной потребностью его творческой индивидуальности, сформировавшейся еще в годы обучения. Главное достижение Докшицера – инспирированные им существенные изменения в осознании художественных возможностей трубы и обретение ею нового для себя статуса сольного концертного инструмента (к настоящему времени труба широко утвердилась в таком качестве в сфере академической музыкальной практики). Этому способствовало не только исключительное исполнительское мастерство Докшицера (современники называли его *Паганини трубы*), но и укоренившиеся благодаря ему новые критерии в оценке исполняемого репертуара.

Еще будучи учащимся Центральной музыкальной школы в Москве в конце 30-х годов XX столетия, Докшицер пришел к мысли о качественном несоответствии художественного уровня репертуара, предназначенного для трубы, и тех шедевров классической музыки, которые традиционно прошли отбор времени и поныне звучат на концертной сцене. Уже тогда Докшицер пришел к ясному пониманию того, что труба может

занять подобающее ей место в иерархии музыкальных инструментов только в том случае, если будет располагать репертуаром, сопоставимым хотя бы отчасти с лучшими образцами творчества для фортепиано, скрипки, других инструментов. В своих воспоминаниях Докшицер описал случай, побудивший его к размышлениям на этот счет: *Концерты учащихся ЦМШ проводились несколько раз в году в Большом зале Московской консерватории. Это были показы юных талантов. Среди участников концертов были пианисты Роза Тамаркина, Арнольд Каплан, Татьяна Николаева, скрипачи Борис Гольдштейн, Леонид Коган, Юлиан Ситковецкий, Иосиф Майстер, виолончелисты Федор Лузанов, Борис Реентович, Яков Слободкин и более молодой Мстислав Ростропович. Табаков [Михаил Табаков, преподаватель Докшицера — Л. М.] всегда включал меня в эти концерты. Но несколько раз меня, единственного трубача, неожиданно снимали с концерта под предлогом сокращения программы. Табаков яростно конфликтовал по этому поводу с А. Б. Гольденвейзером — художественным руководителем ЦМШ. Вскоре выяснилась истинная причина этого конфликта: меня исключали из программы только из-за низкого качества исполняемой музыки. В эти годы концертный репертуар для трубы был ограничен буквально десятком названий (Докшицер 1996: 27).*

Этот эпизод из автобиографии великого трубача — ключ к пониманию всей последующей его деятельности. Усвоив истинное значение урока, преподанного ему в юности, всю свою жизнь он посвятил расширению репертуара, исполняемого на трубе, — инициировал новые сочинения, делал переложения для трубы многих популярных произведений классической музыки (причем не ограничивался лишь малыми формами, но с успехом обращался и к сочинениям крупных форм). Шаг за шагом на концертной сцене он утвердил принципиально новый облик своего инструмента.

К моменту переезда Докшицера в Литву его деятельность дала обильные *всходы*, по всему миру он обрел своих последователей и единомышленников. Его достижения и устремления, конечно, были хорошо известны и в Литве. Однако теперь литовским музыкантам открылась уникальная возможность в непосредственном общении с Докшицером из *первоисточника* черпать удивительные знания и опыт. Это стало для них неоценимым стимулом.

Важные грани урока новизны являет собой и деятельность *Виолеты Урмань*. Ее творчество представляет пример неуспокоенности, желания обрести все новые возможности самовыражения. Карьера певицы

служит убедительным подтверждением того, что истинный художник вне зависимости от предшествующих достижений всегда готов к новым вызовам, ищет еще нераскрытое, неиспробованное.

Начало творческого пути у подавляющего большинства музыкантов очень похожее — в детстве родители пытаются их увлечь занятиями музыкой, приводят в музыкальную школу. Однако лишь немногим хватает силы воли подойти к черте, когда их труды оказываются увенчанными дипломом профессионального музыканта. Виолета Урмана была в этом меньшинстве — она закончила класс фортепиано в Литовской академии музыки и театра, и это потребовало от нее более пятнадцати лет неустанного, ежедневного труда. Однако не удовлетворившись этим достижением, чувствуя свои от других еще глубоко сокрытые потенции, она свернула с пути пианистической карьеры, и начав все с начала, стала одной из известнейших в мире меццо-сопрано конца XX века. Но даже вознесшись на такие вершины, она не прекратила поиска. Ведомая своим талантом и *внутренним* голосом, Урмана опять свернула с проторенного пути — сменила творческое амплуа, обратилась к сопрановому репертуару. Несколько лет она блистала на этой стезе и вот в марте 2012 года, находясь в Вильнюсе (в тот приезд ей вручали регалии Почетного доктора Литовской академии музыки и театра), она опять удивила музыкальный мир — объявила о своем решении вернуться к партиям меццо-сопрано. Что это, каприз примадонны или, напротив, совершенно рациональное, осмысленное решение, продиктованное стремлением предугадать завтрашний день и тем самым подготовиться к нему? Это риторический вопрос, так как ответ известен заранее: способность не цепляться за достигнутое, а быть в постоянной готовности к поиску, к новым формам художественного самовыражения, и есть признак истинной звезды, важнейшее условие творческого успеха.

В этом смысле урок Сондецкиса, Докшицера и Урманы выражается в своеобразном наказе своим коллегам — не останавливайтесь, не топчитесь на месте, не бойтесь отойти от привычного, не цепляйтесь за него, стремитесь к новым высотам.

Урок мастерства

Мастерство, требовательность к себе и профессиональная щепетильность являются краеугольными камнями исполнительской деятельности. Исполнитель несет ответственность за воплощаемый им облик творчества композитора, ведь в представлении слушателя музыкальное

сочинение обретает форму, которую ей придает исполнитель. Любые погрешности, искажения, деформации, виновником которых является исполнитель, сказываются на том, что слышит, запоминает и, главное, к чему привыкает публика. Безукоризненность исполнительского воплощения — абсолютный приоритет в искусстве исполнителей. Творчество Саулюса Сондецкиса, Тимофея Докшицера и Виолеты Урманы — пример этому.

Стремление к максимуму возможного всегда являлось императивом творчества Саулюса Сондецкиса. Он никогда не упускал случая улучшить качество исполнения, не выносил на сцену произведение, если не был до конца уверен в его концертной готовности. Сондецкис следовал этой принципиальной установке в работе со многими оркестрами в разных странах. Это всегда приносило плоды.

Так, Литовский камерный оркестр на протяжении всего периода, когда им руководил Сондецкис, был неоспоримым лидером исполнительского искусства в Литве, формировал те критерии, в соответствии с которыми определялся уровень профессионализма творческой деятельности. Это стало возможным благодаря двум равно необходимым, хотя, возможно, и не совсем равно значимым факторам: таланту дирижера и огромной репетиционной (в более общем смысле — педагогической) работе, которая всегда предшествовала исполнению. В беседе с автором Сондецкис следующим образом охарактеризовал качества, необходимые для исполнителя: *Иногда говорят, что секрет творческого успеха заключается в наличии 1% таланта и 99% тяжелого труда. Это абсолютная бессмыслица. С одним процентом таланта достичь ничего невозможно. На творческие высоты нельзя заползти, их можно только завоевать. Соотношение должно быть 100% таланта и 100% труда. Быть может, с математической точки зрения такая формула может вызвать сомнения, однако в искусстве — это аксиома* (Сондецкис 2011).

О подобном же отношении к своей деятельности свидетельствует творчество Тимофея Докшицера. Его трудолюбие было общеизвестно. Уже достигнув международной славы и широкого признания, Докшицер не изменил своего отношения к тому, что делал. Ответственность и требовательность к себе были его второй натурой. Прославившись в качестве солиста, он, тем не менее, продолжал играть в оркестре Большого театра в Москве, и на вопрос, почему он не прекращает оркестровой карьеры, давал несколько парадоксальный, но очень правдивый и в высшей степени профессиональный ответ: игра в оркестре имеет дисциплинирующее значение, которое крайне важно для концертиру-

ющего исполнителя, служит для него своеобразной профессиональной профилактикой; поэтому он вновь и вновь возвращается к ней (Докшицер 1996: 110).

Требовательный к себе, Докшицер был не менее требователен и к своим коллегам. Наблюдая за оркестрантами, он с горечью отмечал, что они не дают себе труда в должной мере подготовить оркестровые партии. Он недоумевал, почему оркестранты, с полной ответственностью относясь к своим сольным выступлениям, не делают того же по отношению к своим оркестровым обязанностям и не приходят на репетиции, уже досконально самостоятельно выучив сложные пассажи. Докшицер задавался риторическим вопросом: разве оркестровая игра не требует той же ответственности, что и сольные выступления, разве можно наспех, без достаточной репетиционной работы, выносить произведение на суд слушателей? (Докшицер 1996: 109)

Кстати, столь же требовательным и критичным Докшицер был и по отношению к дирижерам. В этом он мог опираться и на свой многолетний опыт музыканта оркестра, и на опыт солиста, многократно выступавшего с разными оркестрами мира, и на собственный же опыт дирижера (как известно, Докшицер уже по завершении своего *инструментального* образования прошел в Московской консерватории полный курс симфонического дирижирования, после чего на протяжении десяти лет дирижировал спектаклями Большого театра). Докшицер критиковал дирижеров, которые бездумно тратили репетиционное время на разучивание того, что каждый из оркестрантов должен был подготовить самостоятельно (Докшицер 1996: 110). Профессионализм во всем – вот о чем свидетельствовало творчество этого великого Мастера.

В несколько иной плоскости можно представить пример ответственного отношения к своей профессии, который просматривается в искусстве Виолетты Урманы. Казалось бы, обладая удивительным по красоте голосом, она вполне могла бы удовлетвориться этим даром природы, не слишком утруждая себя, тем более, что репертуар, позволяющий продемонстрировать и подчеркнуть естественные красоты голоса, по сути безграничен. Статус звезды, однако, влечет за собой совсем иной подход.

Урмана поет очень интеллектуальный репертуар, требующий высокой исполнительской культуры, идеального понимания и ощущения стиля, иными словами, особого мастерства. Хотя такой репертуар рассчитан на относительно немногочисленный круг истинных знатоков, а не на заполненные тысячными толпами стадионы, именно в этой крайне

тонкой элитарной среде творится настоящее искусство, формируются наиболее ценные пласты художественного достояния. О том, как в этой среде воспринимается творчество Урманы, свидетельствует один из откликов на ее концерт. Описывая исполнение Урманой и Национальным филармоническим оркестром России под управлением Владимира Спивакова *Пяти песен на стихи Фридриха Рюккерта* (1901–1903) для голоса с оркестром Густава Малера, рецензент концерта с восторгом отмечал, что эта часть программы его просто *пленила, покорила уровнем высочайшей отделки нюансов (как вокальных, так и оркестровых), заставила, застав дыхание, погрузиться в мир спокойствия и созерцательности, элегической безмятежности и просветленных романтических грез. Само же исполнение превратилось в одну упоительную “симфонию”, в которой голоса солистки и оркестра невероятно органично “чувствовали и слышали” друг друга* (Корябин 2011). Не удивительно, что именно в контексте таких устремлений слагается понимание, что в искусстве хорошо, а что плохо, произрастают тенденции последующего развития.

Требовательность к себе, ответственность за сохранение, развитие, раскрытие и умение донести до слушателя свой талант — таков урок истинных Мастеров.

Урок гражданской позиции

Искусство музыканта осуществляется в публичной среде. Оно обращено на эту среду, преобразует и изменяет ее. В этом смысле артист, как и политик, — публичный человек. Своим искусством и своей личностью он создает важный общественный прецедент. Его творчество — своеобразное послание, которое находит своего адресата, соответствующим образом расшифровывается, заставляет задуматься. Деятельность Сондецкиса, Докшицера и Урманы дает обильную пищу для размышлений на эту тему.

Концертные выступления Саулюса Сондецкиса на протяжении более чем полувека имели огромное значение для Литвы — они создавали духовный фон жизни в Литве, на них выросло не одно поколение. Сондецкис многократно выступал в наиболее престижных концертных залах мира, принимал участие в самых известных музыкальных фестивалях, сотрудничал с композиторами, причисляемыми сегодня к классикам XX века, в кругу его солистов были авторитетнейшие исполнители его времени — все это имело не с чем несравнимое воспитывающее значение и общественный резонанс. Более того, именно Сондецкис в свое

время вывел литовское музыкальное искусство на мировую концертную сцену, заставил заговорить о нем как о самобытном и ярком явлении. Он был своеобразным культурным посланцем Литвы, открыл Литву для многих любителей музыки за рубежом, способствовал формированию ее имиджа как страны с богатой художественной традицией и интенсивной духовной жизнью. В конечном итоге в эпоху *железного занавеса* Сондецкис пробил культурную изоляцию Литвы, наладил связи, которыми мы пользуемся поныне.

Деятельность Тимофея Докшицера для Литвы случай совсем иного порядка – приехав в Литву, он создал здесь важные предпосылки для художественных достижений. Уже одно то, что музыкант такого уровня был рядом, служило стимулом и толчком к обретению нового качества. Вопрос состоит в том, готова ли была музыкальная общественность Литвы воспринять и откликнуться на этот толчок?

Конечно, Докшицер, проживая в Литве, сотрудничал с литовскими музыкантами, консультировал исполнителей, педагогов, студентов. С руководимым Сондецкисом Литовским камерным оркестром он сделал свои последние музыкальные записи (они в виде трех CD были изданы фирмой *Triton* в Японии). Все же возможность реализовать этот неожиданно возникший в Литве ресурс творческого (а в более общем смысле и общественного) воздействия был использован явно недостаточно. Сондецкис, вспоминая ситуацию с Докшицером, не скрывает своего разочарования. Он с горечью говорит, что благодаря такому прославленному, авторитетному музыканту как Докшицер, имя которого обладало в музыкальном мире огромной притягательной силой, Литва могла по сути стать центром искусства исполнения на духовых инструментах мирового масштаба, но не стала им, упустила этот шанс (Сондецкис 2011). Сондецкис неоднократно пытался донести мысль о такой возможности до лиц, ответственных за развитие литовской культуры, заинтересовать их. Увы, ему это не удалось (нечто подобное можно отметить и по поводу Родиона Щедрина и Майи Плисецкой, принявших литовское гражданство, до сих пор много времени проводящих в Литве; они, как и Докшицер, так и не были интегрированы в литовскую культуру).

Пример Докшицера высвечивает сложную проблему стереотипов, в основе которых лежит принцип *свой – чужой*. Это – оборотная сторона присутствия великого артиста, свидетельствующая об узости пространства, в пределах которого профессиональные круги готовы мириться с присутствием художника, обладающего творческой потенцией, намного превосходящей их собственную. Причем здесь не хотелось бы видеть

иногда искусственно эскалируемый национальный вопрос. Истоки сложившейся ситуации следует искать в боязни конкуренции, в желании защитить себя и свой статус посредством отсечения любого соперничества даже в том случае, если оно может оказаться очень позитивным для дальнейшего развития страны.

В плоскости формирования соответствующей гражданской позиции характерный и очень актуальный урок дает Виолета Урмана. Она исподволь приучает к мысли, что мы живем в открытом мире, где нет места замкнутости и самоизоляции.

Урмана поет в Италии, США, Японии, но везде она является литовской певицей. Иначе не может быть, ведь искусство не имеет границ, принадлежит всему миру. При этом оно всегда обладает национальными корнями. Корни Урманы в Литве. Осознание этого аспекта ее искусства служит важным уроком для нас.

В настоящее время бытует негативное отношение к соотечественникам, избравшим эмиграцию. Открывшийся перед нами свободный и необъятный мир многих пугает. Не следует бояться его и с недоверием смотреть на тех, кто больше времени проводит за рубежом, чем в Литве. Среди них много тех, кто прославляет нашу страну. Одна из них – Виолета Урмана. Она национальная гордость Литвы, благодаря таким как она в общественном сознании складывается позитивное отношение к высокому искусству, формируется его высокий статус, преодолеваются барьеры недоверия, изживаются комплексы.

Выводы

Пример мастера – системообразующий и регулирующий фактор художественной культуры, важнейший стимул творческой деятельности. Это сказывается в следующем:

- пребывание в орбите творческих воздействий большого артиста стимулирует ориентацию на творческое обновление как основополагающий фактор творческого мышления, определяет общий вектор развития;
- пример большого артиста способствует формированию в высшей степени ответственного, требовательного отношения к осуществлению творческой деятельности, предохраняет от дилетантизма, самообольщения своими успехами; на фоне большого артиста становится очевидной ущербность посредственности, тем самым осуществляется *самоочищение* художественной культуры;

- международный резонанс и широкий размах деятельности мастера является уроком гражданской позиции, благодаря которому преодолевается предрасположенность к замкнутости, формируется открытость и толерантность.

Искусство само по себе является великим примером, несущим в себе облагораживающий заряд, обладающим огромной созидательной потенцией. В свою очередь носителями этого примера являются великие артисты, творящие рядом с нами, на наших глазах. Это редкий шанс приобщиться к тому, что представляет собой огромную художественную ценность, на примере чего только и возможна полноценная творческая деятельность. Следует лишь правильно понять и хорошо усвоить этот пример.

Master Class: The Issue of Reference Points in Lithuanian Performance Art at the Turn of the 21st Century

Leonidas Melnikas

Summary

The development of art is always connected with a system of values and reference points which direct artistic activity, determine the framework of the *acceptable*, and serve as symbols of the tendency to new artistic heights. Such reference points, as a rule, are formed through the work of outstanding artists, who stand out in the artistic landscape of their time, serve as an example to emulate, and are the *influencers of thought* of their contemporaries. The question is of the richness of the artistic landscape, its saturation with bright, shining, distantly visible artistic achievements, which in turn determine the colorfulness, variety and, most importantly, general level of sophistication of artistic activity. A clear example of a true master develops a system of reference points for his beginner or not so well-known colleagues, who then are able to better draw the path of their own artistic quests.

The article makes an effort to analyse the problem of reference points in Lithuanian performance art of the turn of the 21st century, taking into account the work of three outstanding musical performers: Saulius Sondeckis, Violeta Urmana, and Timofei Dokshitser. Each of these musicians represents a characteristic socio-cultural type. The conductor Sondeckis is a musician of the older generation who gave orchestral culture in Lithuania a completely new image, taking Lithuanian performers to an internationally-recognized

level; despite his advanced age, he continues a vigorous concert schedule. The singer Urmana, who first developed her art in the 90s and who is now at the zenith of world fame, is an undoubted factor of development of Lithuanian culture even though she lives abroad. Dokshitser was a world-renowned trumpeter who moved to Lithuania in 1990 and lived here until his death in 2005; he formed the basis for a new configuration in the Lithuanian musical landscape.

The article analyses the following aspects of the influence of these outstanding musicians on their Lithuanian colleagues:

- the stimulus towards readiness for dynamic artistic renewal;
- the development of the highest degree of responsibility and demanding attitude towards their own activity;
- the international scope of activity as a factor of overcoming enclosure, the encouragement of openness and tolerance.

A significant portion of the article is devoted to the axiological aspect of the work of these musicians, permitting the development of criteria for evaluating the achievements of contemporary Lithuanian performers on a par with internationally-accepted ones.

Литература и иные источники

- Докшицер, Тимофей (1996). *Трубач на коне*. Москва: Русские фанфары
- Корябин, Игорь (2011). *И Малер, и Верди, и праздник музыки! Виолета Урмана и Владимир Спиваков на открытии IX сезона ММДМ*. <http://belcanto.ru/11092902.html> (16.01.2013.)
- Мельникас, Леонидас (2000). *Экология музыкальной культуры*. Москва: Композитор
- Сондецкис, Саулос (2011). *Беседа с Леонидасом Мельникасом*. Ноябрь. Запись беседы в персональном архиве Леонидаса Мельникаса

Polish Concept of Universal Music Education: A Critique and an Overview of Required Changes

Ph. D. Maciej Kołodziejski

Assistant Professor

*Department of Music Education Faculty of
Composition, Music Theory, Rhythmics and
Music Education Academy of Music in Łódź*

Abstract

The article is a critique of the relevance of the Polish concept of universal music education that developed at the turn of the 1970s and 1980s in Poland. The author critically approaches the concept's lack of relevance, obsolescence of ideas and content, non-diachrony, lack of theoretical consistency with school practice and divergence between official educational content and the strength and imperatives of youth subcultures. In his analysis of the objections of many observers of the Polish music education, the author draws conclusions that aim to improve the substance-related relevance of the concept and contribute to its fundamentals. The fundamentals mainly include dialogue with authors and participants of universal music education and cultural life in Poland, effective collaboration between educational institutions, modifications to teacher training curricula, use of a single educational concept (e.g. of Edwin E. Gordon, Carl Orff), inclusion of contemporary cultural content, hence also popular music, and involvement of students in joint educational and music projects.

Key words: music education, concept of universal education, music at school, popular culture, school-based and non-school education.

Introduction

The Polish concept of universal music education is being increasingly criticised¹. The challenges of today and the need to develop new philosophies of education as well as pedagogic intervention strategies require forms suitable

¹ I partly referred to it in the chapter *Aktualność polskiej koncepcji powszechnej edukacji muzycznej*; see Kołodziejski 2011: 21–23. Here, I repeated the descriptions and offered further analyses.

for the 21st century (Białkowski 2002: 143). The criticism usually refers to a number of aspects: the lack of relevance, meaning obsolescence of ideas and content, non-diachrony, lack of theoretical consistency with school practice and divergence between official educational content and the strength and imperatives of youth subcultures (cf. Przychodzińska 2000: 13). The current problems of music education appear in a broader perspective of cultural developments, trends, school obligations and capacities (Przychodzińska 2000: 13). Opinions on the subject are voiced by leading Polish music educationalists², artists, musicians, teachers and politicians, namely all those involved in the concept of universality of music education, promotion of music in Polish society and the role of music in versatile human development. Objections directed at the authors of the concept refer predominantly to the inclusion of only artistic music in educational content, domination of broadcast character of music education over music practice, lack of education for children and youth leading to the understanding of broad culture, including popular music, disregard for the interests of children and youth, and omission of impulses originating in the students' environment, and thus to some extent refer to the obsolescence of the ideas and content.

Overview of critical approaches

Małgorzata Suświłło said that the Polish concept constituted a combination of two educational models: a broadcast-based and an interaction-based one, with domination of the former. She pointed to the emphasis put in the concept's substance on the historical cultural heritage message combined with openness to creativity and individual expression of the child. Such an approach enables the teacher to approach tasks, curriculum of music subjects and methods of music education in a pluralistic and democratic manner. Such characteristic freedom demands specific teacher's competences (artistic, communicative, technical as well as pedagogic and psychological competences). Furthermore, although the author rejects the existing approach to music education in higher grades of the elementary and middle schools, she acknowledges the advantages of such an approach in lower grades. Suświłło offers to complement the teaching content with the latest achievements in music psychology, mainly related to the sequential and spiral cha-

² Maria Przychodzińska, Małgorzata Suświłło, Elżbieta A. Zwolińska, Andrzej Białkowski, Mirosław Grusiewicz, Ewa Parkita, Paweł A. Trzos, Maciej Kołodziejski et al.

racter of a child's music development (Suświłło 2001: 136–137; see also Oelszlaeger 2010, 2012), ignoring the need to familiarise the child with popular culture that often has little educational value.

Mirosław Grusiewicz argues that the Polish concept of universal music education failed to meet all the expectations laid in it already in 1970s. However, it was coherent, changed many people's understanding of functions and purposes of music education, promoted the ideas of teaching creativity and expression, spread the ideas of Carl Orff's, Émile Jacques-Dalcroze's and Zoltán Kodály's education systems, contributed to maintaining the value of higher culture in the society thanks to its axiology, created a great theoretical background. It also helped to develop a system of teacher's supplemental education and professional training and to undertake scientific research focussed on verifying the concept implementation (Grusiewicz 2006: 24).

The current criticism towards the concept refers, according to Andrzej Białkowski, mainly to its loss of relevance, mostly because of the avoidance of the music and pedagogic achievements of representatives of American and Western European pedagogy, lack of emphasis on other than aesthetic functions of music education and disregard of popular music's role in preparation for the reception of the highest values in music (Białkowski 2002: 143–148). The author understands the need to make the concept consistent with the conditions of contemporary culture and to start to perceive popular music as a carrier of value, specifically for children and youth, as both music teachers to be and current students are particularly attracted to its content (Oehler, Hanley 2009).

Other reservations concerning the Polish concept of universal music education are formulated by Mirosław Niziurski who points to its incompatibility with the current school environment (Niziurski 1995: 75). As far as the concept's non-diachronic character is concerned, the passage of time, changing social and civilisational reality failed to provoke any changes to the concept's fundamentals, or at least their partial revitalisation. Debates and discussions observed usually bring cosmetic changes while the scientific and social discourse remains only a discourse and is not followed by any actions. The need to change reaches far beyond simple modifications to the curriculum. It is necessary to transform the awareness of many individuals involved in the process of music education in Poland, mainly music teachers who are directly responsible for the standard of music awareness of the society and preparation of music audiences for music professionals.

In terms of content, we see only provisional and technical changes to curricula and textbooks, which, however, lack substantive or innovative value. Although educational packages are being developed, the level of teaching (basic vs. extended) is not indicated. Also, focus is on impressive forms of presenting the material taught rather than on the effects of teaching. The obsolescence of textbooks concerns mainly the music repertoire to be listened to, lack of logical links to the content taught and marginalisation of folk music. Pop culture is not taught at all in elementary schools, and the selection of popular music (rock, jazz) pieces is random and unstructured (Grusiewicz 2006: 27–29). In recent years, popular music has gained increasing interest in music pedagogy research and is more and more commonly accepted at schools and universities around the world. Despite the general trends and selective enthusiasm, music teachers with classical background approach such concepts with restraint, perhaps because of their insufficient formal knowledge and practical experience in the area. The more interesting it seems then to try and promote music among students and use their natural gravitation towards popular music by focussing their interests on creative participation in popular or rock music bands (Allsup 2011). Furthermore, Marcin Michalak (Michalak 2009) argues that popular music can unite the teaching theory and practice and may direct the teaching process towards creative education because of its expressive and critical and emancipatory character (Hudáková, Bystrá 2011; cf. Przybysz-Zaremba 2012). Another objection is the failure to use and disregard of modern multimedia resources in music education offered to students. Although the recent progress has been quite significant in terms of technology, promotion, implementation³ and research (Panasiuk 2005: 34–35; Panasiuk 2010: 81–82; see: Hudáková 2010; Hudáková 2011), the use of computer technology in the educational process of music classes is insufficient and still marginal. Information technology, the Internet, computer bundles, multimedia software and other recent innovations are used exclusively in IT classes (Grusiewicz 2005: 243).

Given the lack of theoretical and practical consistency, observations of the practical music education in Poland evidence that all the concepts, assumptions, curricula and material schedules are only a cover for the actual music-related activity of teachers. There is a perceptible dichotomy

³ I mean Polish nationwide campaigns such as *Komputer w każdej szkole* (Computer in every school), *Internet w szkołach* (Internet at schools), *Interkl@sa*, *Pracownia internetowa w każdym gimnazjum* (Internet class at every middle school) or EU programmes and other local projects.

between theoretical assumptions and practice. It is particularly visible in the evaluation of music achievements, which follows as many strategies as there are individual teachers.

Jerzy Dyląg is quite radical about some of the fundamentals of the Polish music education and its roots coming from pedagogic and music systems of the 21st century (by Zoltán Kodály, Carl Orff, Émile Jaques-Dalcroze and James Lockhart Mursell). The paramount aim of music education is to create environment for the development of music expression as a basis for learning the arcana of music knowledge. Dyląg sets his hopes on maintaining a balance between critical and creative thinking as well as harmonious intellectual and emotional development of a child. Stimulating the interest in music depends more on creative activity of children rather than on playing songs and learning elements of music knowledge (Dyląg 2006: 235–236).

However, Maria Przychodzińska states that criticism of the Polish concept of music education voiced by many authors is superficial and probably results from misunderstanding of its fundamentals (Przychodzińska 2011). According to the author, the concept itself meant significant progress compared to contemporary (in 1970s and 1980s) educational curricula, responded to the needs of the then type of culture and levelled the chances of Poland on the global music education arena. It is hard to assess, said Maria Przychodzińska, how music education would look like in schools and other institutions if the Polish concept of music education could develop and improve undisturbed and if it had conditions conducive to its development. In addition, the advocates and opponents of the Polish concept of music education represent two different approaches to understanding education. The opponents are characterised by post-modernistic approach that values particularly understood freedom of cultural choices, and *as a consequence, provides the society with what it expects, and allegedly it wants simple content, not requiring cognitive effort, it wants mediocrity and entertainment* (Przychodzińska 2011: 11–20).

Przychodzińska further continues that it is an attitude that associates civilisational progress mainly with technological advancement and leaves humanistic development of an individual behind. Another attitude, I say, is represented by the supporters of the concept and – as Maria Przychodzińska calls them – *defenders of certain permanent values* that include art and cognitive and emotional development of a child adjusted to their capacities and taking account of the individual character and social activity of a human being (Przychodzińska 2011; see also: Przybysz-Zaremba 2010).

The above proposition seems to strongly emphasise the provisional character of evaluation forced by the new civilisational environment, while the social control exercised by parents, media and other institutions that allegedly support curriculum-related school practice determines the duties of teachers. In this sense, Edwin E. Gordon wrote, teachers – by locating music education in the area of art – attribute esoteric value (Gordon 2002: 5), spiritual, immaterial, paranormal and subjective character to it. *Because of its specific subjective nature, the complex process of evaluation in music education contaminates multiple categories of arbitrary judgment* (Kołodziejski 2010: 235).

The social and cultural dictate that manifests in many areas of human activity, including education, and stems from democratic reception of the surrounding reality is then puzzling. According to Jacek Piekarski, *if we want to exhibit an ethical, and thus also somewhat practical, approach towards democracy, we need to consider its complexity as a concept and cultural phenomenon and its institutional and educational character. On all these planes, democracy proves to be extremely demanding* (Piekarski 2010: 24).

There is, therefore, a need for education to take a stance on the phenomena of contemporary culture. However, the stance will be restrained by certain values, models or traditions.

Will the development of the attitude of the young generation be determined by the patterns of consumer society and the supporting media that continue to strengthen its influencing power?, asked Maria Przychodzińska in her article published in *Wychowanie Muzyczne* and immediately responded that *this would be in striking conflict with the fundamentals of the Polish concept of music education. At the same time, it needs to be emphasised that the concept fundamentals are open enough to make it both faithful to itself and able and willing to take in the valuable things brought by modernity* (Przychodzińska 2011).

Is the Polish concept really that far from the modern times and innovation that we need to pursue alternative solutions, or do we only need to try to complement it with ideas offered by its observers and critics?

Conclusion

Considering the above, we need to note that the actual criticism of the concept fundamentals does not come from negation of its content but is clearly related to the methods of its implementation. Its strengths are as follows:

- the theoretical basis of the concept is well-founded,
- the concept has its scientific fundamentals and sources in European and American music psychopedagogy,
- it emphasises the need to understand and experience music through expression and perception,
- it is addressed to everyone, hence its idea of egalitarianism,
- methods of its implementation are determined by the teacher who decides about appropriate music education methods that should be adjusted to the intellectual capacity and music abilities of the child,
- it uses various didactic means in the process of developing music appreciation in children, although recent use of multimedia in a world of information technology in music classes is only incidental.

Its threats and weaknesses include:

- time constraints for music classes in elementary and middle schools and a decision to abandon the subject of ‘music’ in general education high schools,
- marginalisation of music education,
- gradual exclusion of music from the area of ministerial decision-makers’ interest,
- downgrading of music to the role of an unnecessary subject and – consequently – to occasional artistic performances promoting educational institutions,
- resignation of qualified teachers from working in schools,
- forcing music teachers to retrain and conduct physical education, information technology, history, art, technology or even Polish classes,
- total lack of external control of the implementation of music education content in schools,
- music at school has become an aesthetic supplement of the child’s academic education,
- observed ambivalent attitude of teachers towards the subject of ‘music’,
- for students, music classes are an opportunity to get high grades and improve their grade point average.

Author’s suggestions for change

I believe, after Estelle Jorgensen, that we need to engage in a dialogue with other music teachers, participants of many personal interpretations of the concept of music education. It is also worth to seek means of effective cooperation between art education teachers, teachers of school subjects,

educators and instructors of community centres, music organisations, music artists, associations, schools, parents and politicians to coordinate efforts aimed at improving cultural and music education for better future of the little citizens. The dialogue is to be held with respect to many often differing views and opinions as to the direction of change in cultural education (Jorgensen 2010). Change has become a standard for modern learning societies and thus is embedded in the directions of existence and development of music education (Mark 2003). The efforts of all actors should concentrate on active pursuit of changes that would include interests important for many participants of the process. Formulation, proactive implementation and evaluation of common plans will strengthen and enrich the society's cultural life. Moreover, it is necessary to bring back again the discussion on the values that should guide educators in effective implementation of all the postulates. Values known from the ancient times such as subjectivity, freedom, justice, community, truth, respect and beauty are still valid in the present times. Max van Manen describes the role of contemporary and modern teachers as leaders that encourage students to start their music adventure. If we want to animate music education at school, it has to become a central element of the public education's mission and cultural life (quoted after Jorgensen 2010). Changes must also be introduced in the education of music teachers who – instead of being professionals prepared for playing specific pedagogic roles – must become, because of contemporary challenges, continuously developing individuals that enable students to experience music (Denardo, O'Hearn 1992). According to Richard Colwell, academic knowledge comes with experience and much of the knowledge depends on individual capacities of teachers as reflective researchers. Successive teaching of music depends on the intellectual and artistic development of university students as teachers-to-be and on the possibility to implement the teacher's mission at school. In addition, it is important to be able to manage the music development of students in a way that it leads to understanding music as a form of art, a means of communication and intellectual and cultural heritage (Colwell 2006). Mastering educational concepts, including methods such as those of Carl Orff, Zoltán Kodály, Émile Jaques-Dalcroze or Edwin E. Gordon requires particular involvement and multi-dimensional academic curriculum, while the opportunities provided to master selected elements do not meet the requirements of contemporary school (cf. Colwell 2006). Much of what teachers know about teaching comes from experience, however, despite curricula, methodic guides and other teaching aids provided, effective music teaching depends on individual capacities, skills and intentions of teachers. It seems,

therefore, that the implementers of the Polish concept of music education should concentrate their efforts on training teachers in using a selected concept (method, pedagogic and music system), i.e. one of Kodály or Orff or Jaques-Dalcroze or Gordon. These systems combined fail to bring any positive results as every teacher usually uses elements of one strategy that he or she believes is most effective and convincing anyway. This would ensure implementation of sequential education focussed on the development of the basic music aptitudes and competencies. In the context of 21st-century education, multi-dimensional character of education and learning music as well as the role of music in individual versatile development (cf. Folkestad 2005), modifications to academic curricula for teachers should be considered. A modern music teacher must be versed in multi-dimensional functions of music and its therapeutic and compensatory benefits as an effective tool in versatile individual development and at the same time as a method of counteracting and preventing dysfunctions, neuroses and pathologies.

Vispārējās mūzikas izglītības koncepcija Polijā: kritisks izvērtējums un nepieciešamo izmaiņu apskats

Macejs Kolodzejskis

Kopsavilkums

Rakstā izvērtēta Polijas vispārējās mūzikas izglītības koncepcija, kas izveidojusies 20. gadsimta 70./80. gadu vidū. Autors kritiski aplūko izglītības ideju un satura novecošanos, diahronas pieejas trūkumu, neatbilstību starp oficiālo pedagoģisko ievirzi un jauniešu subkultūras tendencēm. Analizējot arī daudzu citu Polijas mūzikas izglītības pētnieku paustās iebildes un ieteikumus, autors piedāvā secinājumus, kuru mērķis ir mainīt pašreizējo izglītības koncepciju. Vispirms viņš nodala tās plusus un minusus. Starp plusiem jāmin koncepcijas labi izstrādātā zinātniskā (teorētiskā) bāze, kas balstās uz Eiropas un ASV mūzikas psihopedagoģijas principiem; tie rosina mūzikas izpratni, uzkrājot muzicēšanas pieredzi, spēju izteikt savas jūtas mūzikā un klausīties to. Šie principi paredz vienlīdzību – mūzika ir adresēta ikvienam; taču par to praktisko īstenojumu atbildīgs ir skolotājs, kurš, izraugoties izglītības metodes, ņem vērā bērna intelektuālās un muzikālās spējas. Skolotāja pārziņā ir arī didaktisko līdzekļu izvēle, lai gan šīs sistēmas ietvaros multimediju vai informācijas tehnoloģiju lietojumam vēl ir tikai gadījuma raksturs. Savukārt sistēmas mīnuss: sākumskolā un pamatskolā mūzikai

atvēlēts ļoti maz stundu, un lēmums atteikties no mūzikas nodarbībām vispārējās vidējās mācību iestādēs marginalizē mūzikas izglītības procesu, rada bīstamību, ka daļa jauniešu to uztvers kā nevajadzīgu. Arī ministrija pakāpeniski arvien vairāk un vairāk norobežojas no mūzikas izglītības sāpīgo jautājumu risināšanas; līdz ar to mūziķu uzstāšanās skolās vērojama tikai retumis, kvalificēti mūzikas pedagogi spiesti zaudēt darbu vai pārkvalificēties par fizikas, informātikas, vēstures, vizuālās mākslas vai pat poļu valodas skolotājiem. Trūkstot ārējai kontrolei pār mūzikas izglītības saturu skolās, šis mācību priekšmets kļuvis tikai par bērna akadēmiskās izglītības neobligātu papildinājumu, un arī paši pedagogi ne vienmēr novērtē tā nozīmību. Lai situācija mainītos, nepieciešams visaptverošs dialogs starp vispārējās mūzikas izglītības koncepcijas autoriem un tās potenciālajiem īstenotājiem – kultūras dzīves dalībniekiem; jāveido efektīva izglītības institūciju sadarbība; jāmaina skolu mācību programmas, vienojoties, kāda koncepcija būs to pamatā (piem., Edvīna E. Gordona, Karla Orfa vai tml.); jāietver mūzikas nodarbībās laikmetīgās kultūras konteksts, tātad arī populārā mūzika; aktīvāk jāiesaista audzēkņi dažādos izglītības un mūzikas projektos..

Atslēgvārdi: mūzikas izglītība, vispārējās mūzikas izglītības koncepcija, mūzika skolā, populārā mūzika, skolas un ārpusskolas izglītība.

Bibliography

- Allsup, R. (2011). Popular music and classical musicians. *Music Educators Journal* 97 (3): 30–34
- Białkowski, A. (2002). Polska koncepcja powszechnego wychowania muzycznego a współczesne spory o edukację muzyczną. *Blżej muzyki. Blżej człowieka*. Red. A. Białkowskiego i B. Smoleńskiej-Zielińskiej. Lublin: *Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie*, 143–155
- Colwell, R. (2006). Music teacher education in this century. Part II. *Arts Education Policy Review* 108 (2). January 1: 17–29
- Denardo, G. & R. N. O’Hearn (1992). Preparing every teacher to be a generalist. *Music Educators Journal* 79 (2). October: 37
- Dyla, J. (2006). Jak przeciwdziałać stereotypom w edukacji muzycznej. *Zaniedbane i zaniechane obszary edukacji w szkole*. Olsztyn: Uniwersytet Warmińsko-Mazurskiego, 234–240
- Folkestad, G. (2005). Here, there and everywhere: Music education research in a globalised world. *Music Education Research* 7 (3). November 1: 279–287
- Gordon, E. E. (2002). *Rating Scales and Their Uses for Measuring and Evaluating Achievement in Music Performance*. Chicago: GIA Publications
- Grusiewicz, M. (2005). Podręczniki szkolne do przedmiotu muzyka w szkolnictwie ogólnokształcącym – spełnione i niespełnione oczekiwania. *Zaniedbane i zanie-*

- chane obszary edukacji w szkole. Olsztyn: Uniwersytet Warmińsko-Mazurskiego, 241–248
- Grusiewicz, A. (2006). Muzyka w polskiej szkole – stan aktualny. *Powszechna edukacja muzyczna. Obowiązek czy szansa?* Materiały z konferencji, zorganizowanej przez Fundację w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie w dniach 21–22 kwietnia 2006 roku, przy współpracy Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Warszawa: *Mazowieckie Samorządowe Centrum Doskonalenia Nauczycieli*, 24–35
- Hudáková, J. (2010). Multimediálny výučbový CD-ROM a jeho miesto v hudobnej výchove. *MUSICA VIVA IN SCHOLA*. Zborník prác pedagogickej fakulty MU Brno, ČR. Brno: *Masarykova univerzita*, 112–119
- Hudáková, J. (2011). *Praktické využitie hudobno-výchovných projektov do tvorby multimediálnych pomôcok pre školy*. Zborník Katedry hudby Inštitútu hudobného a výtvarného umenia Prešovskej univerzity v Prešove. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity
- Hudáková, J. & B. Bystrá (2011). *Kreatívne počúvanie hudby*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity
- Jorgensen, E. R. (2010). School music education and change. *Music Educators Journal* 96 (4): 21–27
- Kołodziejski, M. (2010). Nauczyciel, uczeń i rodzic w procesie oceniania osiągnięć muzycznych. *Demokratyczne ścieżki edukacji*. Red. M. Kamińska-Juckiewicz, L. Tomaszewska. Płock: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, 233–243
- Kołodziejski, M. (2011). *Koncepcja Edwina E. Gordona w powszechnej edukacji muzycznej*. Płock: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa
- Mark, M. L. (2003). Reflections on my profession. *Music Educators Journal* 89 (3). January: 52
- Michalak, M. (2009). Muzyka rockowa jako element twórczej edukacji – perspektywy i zagrożenia. *Twórczość “codzienna” w praktyce edukacyjnej*. Red. M. Kołodziejski. Płock: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, 133–147
- Niziurski, M. (1995). Wychowanie muzyczne – co dalej? *Wychowanie muzyczne – stan badań a praktyka edukacyjna*. Red. A. Białkowski: Lublin: *Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie*, 69–80
- Oehler, S., & J. Hanley (2009). Perspectives of popular music pedagogy in practice. An introduction. *Journal of Popular Music Studies* 21 (1). April 2009: 2–19
- Oelszlaeger, B. (2010). Udział uczniów i nauczyciela w planowaniu zajęć edukacyjnych w kształceniu zintegrowanym – działania możliwe i rzeczywiste. *Relacje i konteksty (w) edukacji elementarnej*. Red. I. Adamek, M. Grochowalska, E. Zmijewska. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 128–135
- Oelszlaeger, B. (2012). *Uczenie się i indywidualny rozwój dzieci we wczesnej edukacji, czyli planować, uczyć (się) i oceniać razem z dziećmi. Praca z uczniem zdolnym – teoria i praktyka*. Red. T. Giza, I. Pałgan. Radom: Wyższa Szkoła Nauk Społecznych i Technicznych, 111–142

- Panasiuk, B. (2005). Multimedialne programy komputerowe w zapoznawaniu uczniów z literaturą muzyczną. *Wychowanie Muzyczne w Szkole* 4: 34–47
- Panasiuk, B. (2010). Multimedialny Chopin. *Wychowanie Muzyczne w Szkole* 3: 81–89
- Piekarski, J. (2010). Demokracja jako problem edukacyjny – wprowadzenie do dyskusji. *Demokratyczne ścieżki edukacji*. Red. M. Kamińska-Juckiewicz, L. Tomaszewska. Płock: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, 15–27
- Przybysz-Zaremba, M. (2010). Szkoła? Czy rodzina? Kto ponosi odpowiedzialność za niepowodzenia dziecka w nauce? *Sukcesy i porażki w edukacji dzieci i młodzieży*. Red. M. Przybysz-Zaremba. Olsztyn: Wydawnictwo Prospekt, 15–30
- Przybysz-Zaremba, M. (2012). Musically talented children and the teachers' competence. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Sastādītāji Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Zinātnisko rakstu krājums IV. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 385–394
- Przychodzińska, M. (2000). Problemy powszechnej edukacji muzycznej wobec współczesnych przemian społeczno-kulturowych. *Powszechna edukacja muzyczna a wyzwania współczesności*. Red. A. Białkowski. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 13–21
- Przychodzińska, M. (2011). Powszechne wychowanie muzyczne 1960–1990. Między koncepcją a realizacją (1). *Wychowanie Muzyczne* 3: 10–22
- Suświłło, M. (2001). *Psychopedagogiczne uwarunkowania wczesnej edukacji muzycznej*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego

Latviešu tautasdziesmu apdares jauno pianistu konkursā

Dr. art., Dr. paed. Nora Lūse

Ekonomikas un kultūras augstskolas asociētā profesore

Starpkultūru kontaktu izpētei mākslas jomā mūsdienu sabiedrībā tiek pievērsta liela uzmanība, kas gūst atspulgu kā teorētiskos pētījumos, tā daudzveidīgos mākslas projektos. Mūzikā viena no šādām starpkultūru kontaktu formām ir starptautiskie atskaņotājmākslas konkursi – sacensības, kas ietver meistarības demonstrēšanu un samērošanu, lai noskaidrotu labākos dalībniekus. To vidū ir arī jauno pianistu konkursi (Alink 1993; Lūse 2001).

Mūsdienās konkursi ir kļuvuši par būtisku mūzikas izglītības sastāvdaļu. Latvijas kultūrizglītības reforma deklarē mērķi *nodrošināt mūzikas un mākslas izglītības plašu pieejamību, lai sekmētu radošas personības veidošanos, veidotu nacionālas valsts identitāti un uzturētu Dziesmu svētku tradīcijas nepārtrauktību un kvalitāti, nodrošinātu talantu-izcilību atlasī un sekmētu viņu profesionālo virzību un radošo izaugsmi (Kultūrizglītības sistēmas reforma [...] 2009–2012: 2)*. Šāda pieeja paver ceļu pedagoģiskiem eksperimentiem arī jauno pianistu konkursu jomā.

Jauno mūziķu konkurss saskaņā ar pedagoģijas zinātnes atziņām ir didaktisks process, kur savstarpējas atkarības, nosacītības un nepieciešamības attiecībās nonāk trīs subjekti: audzēkņi – konkursa dalībnieki, audzēkņu pedagogi un konkursa žūrijas eksperti, kuru uzmanības loks vērsts uz konkursa prasību izpildi. Lai iedibinātu jaunu, ilgtspējīgu atskaņotājmākslas konkursu, ir nepieciešama oriģināla un skaidri formulēta konkursa galvenā ideja un reāli sasniedzams tā darbības mērķis (*Fourty Years of European Union of Music Competitions for Youth* 2010).

Tautasdziesmu intonatīvā savdabība kā kultūrpiederības fenomens tradicionāli tiek integrēta mūzikas izglītībā. Mērķtiecīgi iekļaujot konkursā prasību jaunajiem pianistiem atskaņot tautasdziesmu apdares, tiek nostiprināta konkursa etnodidaktiskā ievirze. Šāda pieeja bija raksturīga 2011. gada oktobrī Madonā iedibinātajam Jāņa Norviļa starptautiskajam jauno pianistu konkursam, kura ideja pieder raksta autorei (Lūse 2011a, b). Nolūkā pilnveidot mūzikas izglītības etnodidaktisko funkciju un paplašināt starptautisko kultūrtelpu Latvijā 2012. gadā aizsākts Rīgas starptautiskais jauno

pianistu konkurss, kurā tiek aktualizētas mazāk pazīstamas vai aizmirstas latviešu komponistu tautasdziesmu apdares akadēmiskās klaviermūzikas žanros (*Rīgas starptautiskais jauno pianistu konkurss / Riga International Competition for Young Pianists* 2013).

Pētījuma mērķis ir atklāt kultūrpiederības apjēgšanas nosacījumus jaunajiem pianistiem, raksturojot konkursa etnodidaktisko koncepciju un žanrisko elementu tvērumu latviešu tautasdziesmu apdarēs – e-resursa mācību materiālā (Lūse 2012b). Pētījumā izmantota muzikoloģiskās un pedagoģiskās literatūras referatīvā analīze, tautasdziesmu apdaru analīze, personiskās pedagoģiskās un atskaņotājpieredzes refleksija.

Jauno pianistu konkursa etnodidaktiskā koncepcija

Folkloras melodiju intonatīvā savdabība izsenis tiek integrēta klavierspēlē iesācējiem, izmantojot muzicēšanai tautasdziesmu un tautasdeju apdares un pārlikumus. Tautasdziesmu apdaru žanra konceptuālo ievirzi muzikologs Jēkabs Vītolīņš atzīmējis kā noteiktu vēsturisko laikmetu mūzikas izteiksmes līdzekļu atspulgu (Vītolīņš 1970). Savukārt Arnolds Klotiņš folkloras elementu dzīvotspēju, iekļaušanos jaunā izteiksmes līdzekļu sistēmā skaidrojis kā vēsturiski likumsakarīgu procesu (Klotiņš 1973). Par klavierspēles apguves sākumposmu un tā tradicionālo saikni ar tautasdziesmu apdarēm rakstījusi Maruta Sīle (Sīle 2003).

Situācija mūsdienu Latvijas klavierspēles pedagoģijā liek secināt, ka tautasdziesmu apdares mūzikas skolu nodarbībās izmantotas samērā bieži un didaktiski mērķtiecīgi: pedagogi tās izvēlas klavierspēles prasmju attīstībai, kultūrpiederības un tolerances izkopšanai, jauno pianistu mākslinieciskās iniciatīvas un iztēles rosināšanai, kā arī tiecoties bagātināt zināšanas par etnisko dažādību pasaulē (Lūse 2012a).

Latviešu tautasdziesmu apdares tiek apgūtas sadarbībā ar pedagogu kā klavieru solo, tā četrocīgā ansambļa spēlē. Izmantojot instrumentspēles mācībās folkloras tēlainību, audzēkņiem tiek sniegta iespēja bagātināt intelektu, zināšanas un prasmes līdztekus citām personības kultūras īpašībām. Didaktiskajā aspektā svarīgi, ka, spēlējot tautasdziesmu apdares, audzēknis dziļāk iepazīst ne vien tautas mūzikas elementus, bet arī ētiskās un emocionālās vērtības.

Latviešu tautasdziesmu apdares ļauj audzēkņiem izprast folkloru hermeitiski – kā vienotu māksliniecisku veselumu, proti, nonākt pie atsevišķi uztvertu nozīmju atklāšanas un to savstarpējās saistības izpratnes. Klavieru

apdares ir latviskās kultūrpiederības nesējas, un to apliecina daudzām dainām raksturīgā literārā teksta un savdabīgo mūzikas intonāciju saliedētība.

Pamatojoties uz hermeneitikas atziņām, tika izstrādāta un pedagoģiskajā praksē pārbaudīta Rīgas starptautiskā jauno pianistu konkursa etnodidaktiskā koncepcija. Aktualizējot klavierspēlē latviešu tautasdziesmu apdares, tika atklāta mījsakarība starp savstarpēji saistītu etnodidaktisko principu trijotni – uzskatāmības, saprotamības un kinētisko principu. Šie principi kā klavierspēles praktiskās normas nosaka vingrināšanās mērķi, repertuāru, uzdevumus audzēkņu un pedagoģu sadarbībai, spēles metodiku un rezultātu kvalitāti.

Uzskatāmības princips ir likumsakarīgi pamatota prasība, kas balstīta jaunā pianista izziņas aktivitātē. Ar redzi uztvertais teksts (dainas četrinde, nošu raksts) transformējas klavieru skanējumā, līdzdarbojoties audzēkņa fantāzijai dabas un sadzīves ainu iztēlojumā, ko iespējams papildināt ar izlasītās četrindes vizualizāciju (attēli, zīmējumi, raksturīgi žesti vai kustības).

Saprotamības princips nosaka tautasdziesmas apdares piemērotību klavierspēles iesācējiem; tas izpaužas dainas četrindes skaidrajā domas izklāstā, kas sakrīt ar melodijas struktūru nošu rakstā, vērsot mūzikas izteiksmes līdzekļus audzēkņu apziņai pieejamus. Dainas četrindes poētiski programmatiskais saturs konkrētīzē tēlainību, raisot asociācijas un saasinot dzirdes kontroli pār melodisko intonāciju *izrunu*, kas izpaužas klavieru taustiņu skārumā.

Aplūkojot saprotamību dialogiskā aspektā, Dainis Zariņš norādījis: spēlējot skaņdarbu, *šis skaņdarbs ir jāsaprot. Pieeja varētu būt šāda: vispirms censties saprast, ko komponists šeit ir domājis. Ja tas ir saprasts, tad uz šī pamata varētu veidot arī savu pieeju* (Zariņš 2003: 38). Dialogisko aspektu tautasdziesmu apdaru atskaņojumā īpaši paspīlgtina jauno pianistu spēle četrrocīgi, kuras gaitā tiek risināti vienoti muzicēšanas tehniski mākslinieciskie uzdevumi un raisītas pozitīvas emocijas.

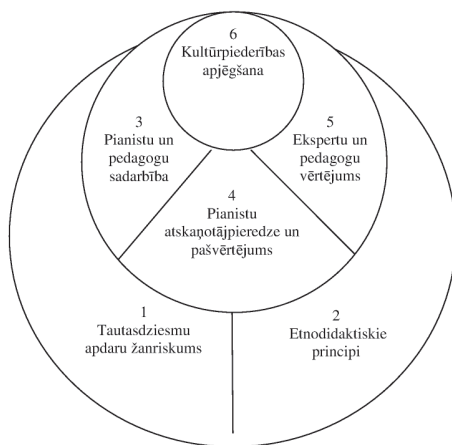
Tautasdziesmu apdares klavieru ansamblim četrrocīgi ienes mācībās programmatiska dialoga garu un dialogiskas situācijas, tādējādi tās bagātina klavierspēles metožu klāstu, mijiedarbojoties ar etnodidaktiskajiem klavierspēles principiem. Šādu muzicēšanas formu vistiešāk iespējams attiecināt uz kultūras apguves filosofisko izpratni, kur dialogs izpaužas mijiedarbē starp darba autoru, tā uztvērēju, dažādu kultūru pārstāvjiem, pagātni un tagadni (Kūle 1989).

Kinētiskais princips akcentē kustību kā pianista muzicēšanas izteiksmes līdzekli; tautasdziesmu apdaru atskaņojumu var papildināt ar līdzdziedāšanu, saskatot, sadzirdot un ar pirkstiem jutīgi skarot instrumenta taustiņus. Sarežģītu domāšanas operāciju rezultātā notiek daļu četrrindes literāri asociatīvā satura apjēgšana vienlaikus ar poētisko emociju jaunradi, kas nostiprinās jaunā pianista atmiņā. Pastāvošās didaktiskās sakarības sekmē apzinātu muzicēšanas problēmu risināšanu un radošumu klavierspēles mācībās (Zariņš 2005).

Autores izstrādātā Rīgas starptautiskā jauno pianista konkursa koncepcija mērķtiecīgi orientēta uz kultūrpiederības izkopšanu sadarbībā ar klavierspēles pedagogiem; audzēkņi, gatavojoties līdzdalībai konkursā, tiek rosināti pārmanot kā latviešu, tā cittautu komponistu radītās ētiskās vērtības, kas ietvertas tautas mūzikas intonācijās balstītajās parafrāzēs, rapsodijās, fantāzijās, variācijās un tautasdziesmu apdarēs kā klavierēm solo, tā klavieru ansamblim četrrocīgi. Veicinot audzēkņa personības izaugsmi, pedagoga uzdevums ir palīdzēt jaunajam pianistam apzināties sevi kā unikālu māksliniecisku individualitāti, kas spēj sasniegt personiski nozīmīgus mērķus. Šādu pedagoģiskās darbības variativitāti pauž daudzveidīgais didaktisko pieeju un modeļu izmantojums mācībās (Žogla 2001).

Jauno pianistu konkursa etnodidaktiskā modeļa invariantais pamats ir objektīvi pastāvošais tautasdziesmu apdaru žanriskums un klavierspēles etnodidaktiskie principi. Modeļa variatīvajā daļā tiek konkretizētas konkursa dalībnieku gatavošanās un piedalīšanās jēdzieniskās sakarības – jauno pianistu un pedagogu sadarbība, jauno pianistu atskaņotājpieredzes bagātināšanās un žūrijas ekspertu vērtējošā darbība kopā ar jauno pianistu pašvērtējumu.

Konkursa etnodidaktiskais modelis funkcionē integrētā divu dimensiju vienotībā kā klavierspēles sociālās un profesionālās dimensijas kopīga cikliska darbība. Pedagoģis izraugās konkursa repertuāru tā, lai veicinātu jauno pianistu zināšanu pārmantošanu, profesionālo spēles prasmi pilnveidi, subjektīvo izaugsmes vajadzību ievērošanu un attieksmju izkopšanu (sk. 1. attēlu).



1. attēls. Jauno pianistu konkursa etnodidaktiskais modelis (Lūse 2012)

Žanrisko elementu tvērums tautasdziesmu apdarēs

Latviešu tautasdziesmu apdares koncertējošu pianistu repertuārā mūsdienās tiek iekļautas samērā reti, nepelnīti nonākot mazpazīstamu vai aizmirstu skaņdarbu statusā. Jauno pianistu konkursa etnodidaktiskā koncepcija ļauj tautasdziesmu apdares izmantot, mazinot atšķirības, kas izriet no dažādu valstu mūzikas atšķirīgajām mūzikas izglītības sistēmām. Etnodidaktiskā koncepcija ir pamatā šī raksta autorei izveidotajam e-resursa mācību materiālam ar 50 latviešu tautasdziesmu apdarēm, kuras sakārtotas trijās grūtības pakāpēs – *iesācēja, vidējas grūtības, augstākas grūtības* (Lūse 2012b). Atlasītās apdares komponētas vairāk nekā 100 gadu ilgā laikposmā – no Jāzepa Vītola *18 latviešu tautasdziesmām* klavierēm (op. 29, 1901, un op. 32, 1905) līdz Ilzes Arnes un Marijas Drustes apdarēm (2011).

Balstoties uz žanrisko analīzi, pievērsīšos tiem elementiem, kas visraksturīgāk atklāj komponistu izraudzīto dainu būtību. Katrā četrindē dominē viena emocionāli saturiskā pamatvienība vai vairākas atvasinātas vienības, kas nosaka klavieru apdares programmatisko saturu. Nereti apdarē tiek tverts viens mūzikas domas izklāsts. Tomēr biežāk mūzikas tēlainībai ir vairākas šķautnes, kas izpaužas arī žanriski – kā dramaturģiskās attīstības ziņā dinamisks kantilēnas un dejiskuma elementu apvienojums. Žanriskie elementi apdarēs kopā ar komponista lietotajiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem (faktūra, reģistrs, figuratīvais izklāsts, polifonā variēšana) un dažādām ievada, noslēguma un saistījuma uzbūvēm bagātina klavierminiatūru tēlainā satura atklāsmi.

Tautasdziesmu apdares klavierēm pārstāv programmatisko mūziku, kas strauji izplatību guva 19. gadsimtā, romantisma nacionālo skolu komponistu daiļradē. Vairāku muzikologu darbos paustas atziņas par romantiskās klaviermūzikas attīstību, akcentējot miniatūrformu piemērotību mirklīgā, savdabīgā, īsā laika sprīdī notiekošā atainojumam (Hamilton 2008; Kramer 2011; Rosen 2003). Klavierminiatūras izpētei teorētiski estētisko problēmu kontekstā veltīts Krievijas muzikologa Konstantīna Zenkina darbs; tajā šis žanrs raksturots kā *spogulis, kurā atspulgu gūst romantiskais pasaules skatījums tā poētikas koncentrētākajā un īsākajā formulā* (Зенкин 1997: 6).

Tautasdziesmu apdares miniatūrformā emocionāli ataino komponista subjektīvo pasauluztveri. Vislielāko grupu veido dabas tēliem veltīto daīnu apdares (debesu ķermeņi, koki, ūdeņi, putni, dzīvnieki). *D a b a s a i n a v a s* skaistuma atspoguļojumam komponisti nereti izmanto radniecīgus, ar telpiskumu saistītus paņēmienu, piemēram, atbalss efektu, ilustratīvi tvertu kustības imitāciju, kontrastējošu reģistru blakusnostatījumus. Krievijas muzikologs Oļegs Sokolovs nodala šādas ainavas kā patstāvīgu žanrisko sfēru (Соколов 1977). Arī latviešu tautasdziesmu apdarēs ainaviskums bieži saistīts ar Sokolova raksturotajiem izteiksmes līdzekļiem – pārsvarā lēnu vai mērenu tempu, regulāru metru, stāstoši apcerīgu noskaņu.

Monogrāfiskajā Zenkina pētījumā ietverta norāde uz īpašu žanriskās mijiedarbes veidu – vairāku *žanru sintēzi* (Зенкин 1997). To sastopam, piemēram, *p o r t r e t ā*, kas tautasdziesmas apdarē bieži atspoguļo četrindīs izteiktus cilvēka pārdzīvojumus vai salīdzinājumus ar dabas norisēm. Nereti portretējuma priekšplānā ir kāds dialogs. Dialogisko situāciju risinājumiem un apdares tēlu muzikālajam raksturojumam tiek izmantoti daudzveidīgi kontrasta paņēmienu (tempu, reģistru, faktūras, tonalitātes, dinamikas kontrasti).

Tādā populārā apdares veidā kā *š ū p u ļ d z i e s m a* vokālās mūzikas nepārprotamā ietekme izvirza priekšplānā dziesmotas izteiksmes modus, melodisko intonāciju maigo saturisko jēgu (klusināta dinamika, melodijas plūdums legato, šupojoši vienmērīgs ritms).

Tautasdziesma kā etniskās piederības izpausme ir atainojusi dažādas cilvēka dzīves norises, arī svētkus, tāpēc apdarēs nereti parādās *d e j u* žanra pazīmes. Tās saistītas galvenokārt ar kāzu izdarību vai gadskārtu ieražu raksturīgajām, tvirti enerģiskajām metroritma formulām un lakoniskajām melodiskajām intonācijām. Svētku tematikai veltītajās tautasdziesmu apdarēs īpaši bieži atainoti vasaras saulgrieži: līgovakara un Jāņu atveidu papildina personāžu kustību plastika un rotaļīgums (trilleri, individualizēta artikulācija, stakato spēle).

Apkopojot iepriekšminētos žanriskos elementus, iezīmējās četri raksturīgi to tipi – dabas ainava, portrets, šūpuļdziesma, dejas. Atbilstoši tiem arī piedāvājam grupēt e-resursa mācību materiālā ietvertās 50 apdares (sk. 2. attēlu).

Mūzikas izglītība mūsdienās ir saistīta ar datora lietošanu: internets mūzikas skolā ieņēmis patstāvīgu vietu līdztekus tradicionālajam metronomam vai kopētājam. Izmantojot digitālās tehnoloģijas nošu ievietošanai e-resursa mācību materiālā, atklājas cita realitāte, proti, tiešā klātienes kontaktā uztveramo pieredzi nomaina informācijas pārraide digitālā telpā (Koper 2000). Informācijas tehnoloģijas ļauj interesentiem saņemt individuālas konsultācijas *Skype* ietvaros, veidot vai klausīties skaņdarbu audio un videoierakstus, t. sk. koncertierakstus DVD formātā (*YouTube*), piedalīties interneta meistarklasēs.

Nekomerciāliem nolūkiem saskaņā ar Autortiesību likumu kalpo tīmekli pieejamais un mūzikas izglītības iestāžu vajadzībām speciāli radītais e-resursa mācību materiāls *Jāņa Norviļa Dziesmu Druvā*. Tas ietver mazāk pazīstamo Jāņa Norviļa 33 *latviešu tautasdziesmu* apdaru notis, fonogrammas un metodisku lasāmtextu (Lūse 2012c). Sīkāk pievērsīšos e-resursa mācību materiālam *Etnodidaktika klavierspēles mācībās* (Lūse 2012b), akcentējot tajā iekļauto 50 apdaru žanrisko elementu tvērumu.

Ilze Arne (1953) *Trīs latviešu tautasdziesmu apdarēs* izmantojusi tradicionālus skaņu organizācijas paņēmienus. Katra apdare sākas ar īsu priekšspēli, ievadot jauno pianistu dabas ainavas poētiskajā noskaņā (*Mēnestiņis zvaigznes skaita, Trīs sidraba ūpes tek*) un sagatavojot rotaļīgam meitenes portretējumam. Apdarēs meistarīgi izmantoti reģistru blakusnostatījumi, kas līdztekus pedalizācijas efektiem paspīlgtina dainās konkretizētās dabas ainavas asociatīvi subjektīvo skatījumu. Savukārt tautumeitas portretā melodijas dziedājošo raksturu papildina rečitācijas elementi, kas izpaužas taktsmēra maiņā un enerģiskajā pianistiskajā kustībā – piecu pirkstu *skrējienā*.

Pauls Dambis (1936) *Desmit mazos skaņdarbos bērniem* balstījies uz folkloras radošu transformāciju – raksturīgu stilistisko strāvojumu 20. gadsimta 80. gadu latviešu mūzikā. Miniaturās lietoti galvenokārt tautasdziesmu ritmam tipiskie modeļi, un katrā no skaņdarbiem ietverts īss tautasdziesmas melodijas fragments, reizēm pat tikai kodolīgs motīvs. Pianistiski saistoši ir autora vairākkārt izmantotie roku kustību koordinācijas, pozīciju spēles, akordu tehnikas un sonorikas paņēmieni, kas akcentē kontrastu starp klavieru reģistriem. Miniaturu lakonisms ļauj dejas žanra elementus atskaņojumā dažādot, izraugoties katrai sprauga ritma formulai visatbilstošāko tempu (*Alsungas padancim – Allegretto, Bukaraga dziesmai – Moderato, Diždancim – Allegro, Apaļdancim – Allegretto*). Komponista apdarēm raksturīgs daudzveidīgs un izsmalcināts ritms, kas vērs šos skaņdarbus sevišķi piemērotus laikmetīgam iestudējumam.

Dabas ainava	Portrets	Šūpuļdziesma	Deja	Autors
Mēnēstīņis zvaigznes skaita Trīs sidraba upes tek	Tautiešami roku devu			Ilze Arne
Sudrabiņa lietīņš lija Kūko, mana dzeguzīte	Visas māsiņas bijām Mīdāmā dziesma		Birzgales dancis Alsungas padancis Bukaraga dziesma Diždancis Apaļdancis Dej, māsiņa, līdz ar mani	Pauls Dambis
	Es meitiņa kā puķīte			Oļģerts Grāvītis
Bērziņami balts kreklīņis Sudrabota zīle brēca Kusti, kusti, ūdenszāle	Sola mani māmuliņe Sēdēja māsiņa Mēs deviņi bāleliņi Žēl man bija divu lietu Vediet mani kur vezdami Kas tā tāda griezes galva		Ēdīgi, ēdīgi tie panāksnieki Ar meitāmi dancot gāju Sestdien labi ciemā braukti	Romualds Kalsons
Caur sidraba birzi gāju				Arta Arnicāne
		Aijā, Ancīt, aijā		Edgars Raginskis
Skaisti dziedi, lakstīģala Trīcēt trīcēj' visa Rīga Pūt, vējiņi Irbīt' gulēj' ceļmalā	Apkārt kalnu gāju Āvu, āvu baltas kājas Redz', kur jāja div' bajāri Pate māte savu dēlu	Aijā, žūžū	Kas to Ligo ielīģoja?	Jāzeps Vītols (op. 29)
Ai, zaļā lidaciņa Ej, saulīte, drīz pie Dieva Sidrabiņa upi bridu	Māmiņ' mani maz' atstāja Ko tu raudi, kas tev kaite Maza biju, neredzēju Aiz upītes jēri brēca	Aijā, bērniņ, pūpās		Jāzeps Vītols (op. 32)
Folk Impression I: Kur tu teci, gailīti manu Folk Impression II: Krauklīt's sēž ozolā Folk Impression IV: Skaisti dziedi, lakstīģala		Folk Impression III: Aijā, žūžū		Marija Druste

2. attēls. Žanrisko elementu četri tipi tautasdziesmu aparēs klavierēm

Oļģerts Grāvītis (1926) tautasdziesmas apdarē *Es meitiņa kā puķīte* klavieru ansamblim četrrocīgi portretējis priecīgu, bezrūpīgu noskaņojumu un apvienojis kā dziedamības, tā dejiskuma elementus, kas pasvītroti ar līganu kustību un žestu plastiku. Mūzikas izteiksmes līdzekļi *primo* un *secondo* partijās paspīlgtina asociācijas ar dialogu, asprātīgi un jautri dažādojot muzikālās deklamācijas viengabalaino možumu.

Romualds Kalsons (1936) *Divpadsmit latviešu tautasdziesmu apdares* sakārtojais ciklā atbilstoši programmatiskai iecerei – atklāt kāzu svinību tradicionālās ieražas plašā personisko pārdzīvojumu diapazonā, no ligavas liriskām pārdomām līdz draiskām kāznieku izdarībām. Līdzīgi kā Dambja miniatūras, arī Kalsona apdares raksturo ritma formulu noteiktība un asums, kas bagātināts ar polifonijas elementu lietojumu. Psiholoģiskās noskaņas tvertas izsmalcinātā skaņurakstā, izmantojot pianistisko paņēmieni dažādību (roku krustošana, dažādi pedalizācijas risinājumi, repetīcijas, martelato, tremolo, glisando, rubato). Portretējamie kāzu rituāla dalībnieki tiek individualizēti ar tembra, artikulācijas un faktūras paņēmieniem. Kalsona laikmetīgo pieeju latviešu folkloras interpretācijai ir izcēlis mūzikas zinātnieks Jānis Torgāns, norādot uz komponistam piemētošo trāpīga raksturojuma prasmi un muzikālās domāšanas krāsainību jeb *tembra personifikācijas efektu* (Torgāns 1987: 191).

Arta Arnicāne (1982) īso polifono fantāziju *Caur sidraba birzi gāju* veidojusi kā poētisku, ainavisku apceri, sakausējot objektīvo un subjektīvo izjūtu sfēru. Priekšplānā izvirzās tautas melodijas plašais plūdums (*Moderato*), kas sasniedz izteismīgu emocionālu kāpinājumu *Tempo primo* posmā fantāzijas nobeigumā. Faktūras izklāstā dominē polifonizēta figurācija, kas īpaši pastiprinās kadences tipa kulminācijā *Meno mosso*, lai vienotā veselumā aptvertu miniatūrfantāzijas psiholoģiski padziļināto saturu.

Edgars Raginskis (1984) šūpļa dziesmā *Aijā, Ancīt, aijā* sekojis tradicionālajiem žanra paņēmieniem; to apliecina klavieru reģistra tembrālo iespēju izmantojums un vienmērīgā astotdaļu kustība šūpojošajā pavadījumā. Interesanti koloristiskie meklējumi līdztekus daudzveidīgiem pedalizācijas efektiem ļāvuši noslēguma posmā bagātināt apdari ar tēlainībai atbilstošu faktūras kontūru detalizāciju.

Jāzeps Vītols (1863–1948) visā radošā mūža gaitā pievērsies dažādiem latviešu tautasdziesmu žanriem. Līdz pat mūsdienām savu pievilcību saglabājušas viņa apdares op. 29 un op. 32. Abi opusi tapuši daiļrades otrajā periodā, kad izveidojās nacionālās mūzikas klasiķa individuālais stils, mūzikas valoda kļuva krāsaināka un tēlaināka, bet tematika – izmeklētāka, savdabīgāka, programmatiskiem elementiem bagātāka. Šis komponists ir aizsācis apdares žanru latviešu klaviermūzikā; viņš pats savas apdares dēvējis par mazām

parafrāzēm klavierēm (Wihtol 1901), t. i., brīvāka izklāsta fantāzijasveida apdarēm.

Klavierminiatūras abos opusos (op. 29 un op. 32) virknējas pēc kontrastu principa. Melodija apdarēs izklāstīta divreiz, turklāt atkārtojumā bieži mainās reģistrs, faktūra, dinamika un tonalitāte. Brīvi paplašinot melodiju, apvijot vai papildinot to ar atsevišķiem tās pārveidotiem motīviem, jo īpaši ievadu, starpspēļu un beigu posmos, Vītols tuvinājis apdares nelielām rapsodijām. Lai arī apdares ir ļoti dažādas, galveno lomu gūst dabas ainavas un portreta elementi. Emīls Dārziņš 1908. gadā raksturojis šīs apdares kā *nelielas muzikālas glezniņas, kas darinātas uz zināmu tautas dziesmu motīvu pamata, pie kam, saprotams, komponists ieturējis dotās tautas dziesmas pamata raksturu, kā arī, kur iespējams, mēģinājis ilustrēt tekstu* (Dārziņš 1975: 178).

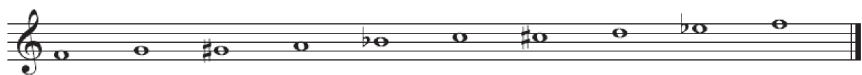
Gan *Desmit latviešu tautasdziesmās* op. 29, gan *Astoņās latviešu tautasdziesmās* op. 32 izmantoti daudzveidīgi pianistiskie paņēmieni: mūzikas tēlainību paspīgtina plaša diapazona virtuozas pasāžas, trilleri, arpedžo, dubultnotis, akordu un oktāvu spēle, kā arī Vitolam tik raksturīgais faktūras piesātinājums ar harmonisko figurāciju un polifonijas elementiem.

Marija Druste (1984) četrās tautasdziesmu apdarēs (*Four Folk Impressions*) izmantojusi īpaši izveidotas skaņurindas. Divām apdarēm, *Folk Impression I* (*Kur tu tecī, gailīti manu*) un *Folk Impression IV* (*Skaisti dziedi, lakstīgala*), pamatā ir pamazinātās skaņkārtas skaņurinda, kas balstās uz pustoņu un veseltoņu secīgu miju:



3. attēls. Skaņurinda, kas pamatā Marijas Drustes apdarēm
Folk Impression I un *Folk Impression IV*

Savukārt apdarē *Folk Impression II* (*Krauklīt's sēž ozolā*) autore ietvērusi pašas izveidotu skaņkārtu ar šādu skaņurindu:



4. attēls. Skaņurinda, kas pamatā Marijas Drustes apdarei
Folk Impression II (*Krauklīt's sēž ozolā*)

Apdare *Folk Impression III* (*Aijā, žūžū*) veidota veseltoņu skaņurindā. Tādējādi katrā no četrām apdarēm izmantotas tikai konkrētas skaņkārtas skaņas. Jaunajiem pianistiem autore ierosina *pirms skaņdarba mācīšanās*

izspēlēt skaņkārtu [skaņurindu – N. L.], lai iejustos tajā. Esam pieraduši pie mažora un minora, tāpēc nav vajadzīgs īpaši “uzskaņoties” mūzikai. Taču manas izmantotās skaņkārtas nav pazīstamas, tāpēc sākumā (vai arī regulāri, uzsākot vingrināšanos) var nospēlēt attiecīgo skaņkārtu līdzīgi gammai visā klavieru diapazonā. Var arī improvizēt, izmantojot skaņkārtas skaņas, spēlējot īsas frāzes, melodijas vai akordus (Druste 2012).

Apdarei *Folk Impression I* (*Kur tu teci, gailīti manu*) izteiksmību piešķir vienmērīgā astotdaļu kustība un nepārtrauktā ritma pulsācija, kas asociējas ar mūzikā tēloto ņirbīgo skrējieni. Pakāpeniskais kāpinājums sagatavo galveno kulmināciju miniatūras beigu fāzē, *forte* skanējumā (69.–100. t.). Ilustratīvo raksturu paspīlgtinās pianista kustību koordinācijas precizitāte un artikulācijas dažādība atskaņojumā.

Apdarē *Folk Impression II* (*Krauklīt's sēž ozolā*) izpaužas dialogiskums, un to atspoguļo divi kontrastējoši posmi. Pirmajā no tiem (*alla campane*, 1.–39. t.) valda nopietns vēstījums, kas pretstatīts otrā posma *leggiere e giocoso* (40.–101. t.) bezbēdīgam refrēnam. Kontrasta principu paspīlgtina ievadā imitētās zvana skaņas (1.–8. t.) un sekojošie melodijas trīs izklāsti. Tematiskais materiāls apdares otrajā posmā izklāstīts rondo formā.

Folk Impression III (*Aijā, žūžū*) žanriskie elementi tverti šūpuļdziesmai tipiskajā šūpojošajā pusnošu un ceturtdaļu ritmā, izmantojot klusinātu dinamiku *mezzo piano*–*pianissimo*, augšējā reģistra pārsvaru un sinkopētu pedalizāciju. Miniatūrā valda rāms noskaņojums. Īpašs izteiksmes līdzeklis ir veseloņu gammas transpozīcija, kas, līdzīgi modulācijai, sekmē atskaņojuma kolorīta maiņu. Tautasdziesmas melodiju autore iesaka atskaņot izlīdzinātā dziedājumā, lai sasniegtu tēlojumam vēlamo raksturu – *neitrālu dūngošanu* (Druste 2012).

Folk Impression IV (*Skaisti dziedi, lakstīgala*) apdare veidota variāciju formā a–a₁–a₂. Ar katru nākamo variāciju fantāzijveida attīstības gaitā paplašinās melodijas diapazons. Dabas ainavas žanriskie elementi ir lakstīgalas pogošana (a₁) un torņa zvanu imitācija kulminācijā (a₂), ko paspīlgtinās rubato veida atskaņojums.

Iestudējot apdares, jaunie pianisti bagātinās savu klavierespēles krāsu paleti: būs jāmācās mērķtiecīgi organizēt skaņdarba dinamisko plānu un atklāt atskaņojuma telpisko dimensiju. Piemēram, melodijas atkārtojumos vēlams lietot pamīšus legato un stakato, piano un forte kontrastus, dažādot komponistu izmantotos imitāciju paņēmienus. Atšķirīgi risinājumi iespējami klavierminiatūru dinamiskā reljefa veidošanā. Plenērs tautasdziesmas apdarē nereti tiek vizualizēts kā dabas ainavas tuvplāna un tālo skatu perspektīvas kontrasts. Atskaņojumu dažādos arī dinamikas vilnis, kurā pakāpeniskajam

kāpumam un kulminācijai apdares vidū seko vienmērīgs kritums tās noslēgumā.

Melodisko intonāciju atkārtojumi tautasdziesmās paspilgtina folkloras estētisko iedarbību kopumā: līdzīgi kā dainu četrindēs, arī mūzikā atkārtojums atvieglo uztveri un sapratni. Jau zināmu un atpazīstamu melodiju jaunažiem pianistiem vieglāk iekļaut individuālo mūzikas priekšstatu sistēmā. Atkārtojumi palīdz saskatīt jaunus, vēl nebijušus risinājumus atskaņojumā, pilnveidot klavieru skāruma un dinamikas gradāciju loku; tie izceļ saikni starp tikko atskaņoto un iepriekšējo mūzikas materiālu, bagātina atmiņu un sekmē jauno pianistu patstāvīgās domāšanas attīstību.

Secinājumi

Raksta gaitā veiktā izpēte rosināja divas galvenās atziņas:

- 1) jauno pianistu konkurss ir orientēts uz latviskas kultūrpiederības apjēgšanu. Šajā nolūkā izmantota mērķtiecīga latviešu tautasdziesmu apdaru integrēšana konkursa repertuārā atbilstoši kultūrizglītības reformas mērķim un Dziesmu svētku tradīcijas stiprināšanai;
- 2) raksturojot žanrisko elementu tvērumu latviešu tautasdziesmu apdarēs klavierēm, var nodalīt četrus biežāk sastopamos risinājumus – dabas ainava, portrets, šūpuļdziesma un deja. Tie dominē arī 50 apdarēs, kas iekļautas Noras Lūses veidotajā e-resursa mācību materiālā (Lūse 2012b).

Latvian Folk Tunes: Using Arrangements in Competition for Young Pianists

Nora Lūse

Summary

Tolerance and understanding is an issue of persisting actuality in our modern society and it encourages us to investigate situations of cultural exchange. One of those manifold situations is the one of musical education and music competition. Latvian professionally oriented music schools are currently undergoing an educational reform. The goal of the educational reform is stated as *providing wide availability of music and arts education to foster development of creativity, support the national identity and maintain continuity and quality of the Song Festival tradition, ensuring the selection of talent and promote their professional development and creative growth*

(*Kultūrizglītības sistēmas reforma* [...] 2009–2012: 2). Music competitions stimulate passionate musicianship. For pupils, music competitions are the first glimpse of performing in public, playing in ensemble, or of breaking out of an orthodox repertoire. A classical music competition is an educational event where pupils come together to meet fellow students, to share experiences and to get acquainted with diverse cultural spaces. The theoretical conclusions state that piano competitions stimulate the development of the young musicians' creative ability, help them co-ordinate their areas of special interest, enrich the efficiency of the musical studies and the acquisition of professional skills (Alink 1993; Lūse 2001). For developing the traditions of piano playing in Latvia and promoting the popularization of folk tunes in academic piano music genres, the Riga International Competition for Young Pianists was founded in 2012 (see Lūse 2012d).

The Aim of the Study is to investigate the conditions for developing pupils' cultural awareness, to characterize the ethno-didactical conception of piano competition and to characterize the types of genre scenes in Latvian folk tune arrangements completed in the E-resource learning material. The **Materials and methods** section uses the referring analysis of musicological and pedagogical literature, analysis of Latvian folk tune arrangements, and reflection of author's pedagogical and performing experience.

Ethno-didactical conception of competition for young pianists

Traditionally, piano pedagogues are using Latvian folk tune arrangements at music school for developing pupils' knowledge, professional piano skills, enhancing tolerance and cultural awareness, and evolving initiative and fantasy (Lūse 2012b). By practicing Latvian folk tune arrangements pupils are offered a glimpse into the very special source of the world of folk experience. Ethno-didactics is a goal-oriented folk tune actualization in the process of piano performing by interchanging principles of visualizing, understanding and kinetics. Ethno-didactics is grounded in the hermeneutical approach and seeks to activate pupils' cognizance for cultural awareness. The ethno-didactical conception is realized by integrating folk tune arrangements into the piano competition's repertoire.

The ethno-didactical model of piano competition is based on subjective and objective components. The model works in the unity of two integrated dimensions – the objective invariable part as a social dimension and the subjective variable part as a professional dimension (see Figure 1). The invariable part of the model includes the folk tune arrangements for piano and

the ethno-didactical principles in piano performing. The variable part of the model includes co-operation between young pianists and pedagogues, young pianists' stage performing experience, jurors' evaluation and young pianists' self-evaluation, and cognizance for cultural belonging.

Elements of genres in folk tune arrangements

The Latvian composers' folk tune arrangements are collected in the E-resource learning material *Ethno-Didactics in Piano Practicing* (Lūse 2012b). 50 piano miniatures are divided in three didactically consecutive levels: *Beginners' level*, *Intermediate level*, and *Advanced level*. The E-resource learning material includes a soundtrack of each folk tune arrangement. The folk tune arrangement is a genre of programmatic music that invites imaginative correlations and carries meaning from folk song quatrains. Each arrangement is adapted from concrete quatrains and is intended to be a genre scene. Four types of genre scenes represent nature landscape (18 arrangements), portrait (18 arrangements), lullaby (4 arrangements), and dance (10 arrangements; see Figure 2).

Folk tune arrangements for piano offer a pitch-developing opportunity by listening to the several voices in the text – melodic echoing, imitations or sequences. Latvian composers mostly use an associative method, which reinforces the poetic imagery of the music with the corresponding quatrains, thus aiding the emotional understanding and memorizing of the pieces. The musical clearness of folk tune arrangement is realized through the unity of pianistic movements and the emotional content of the music. These folk tune arrangements utilize almost all possible piano techniques – scales and chords, jumps and trills, double-thirds and octaves. Practice of these folk tune arrangements develops the piano playing skills. Use the alternation of *legato*, *staccato* and *portato* touch or contrasting *piano-forte* sound, imitation of the sound of psaltery or use of the broken chords technique, the use of pedal and *rubato* are employed in these programmatic miniatures.

Conclusions

1. Grounded on the hermeneutical approach, ethno-didactical conception of piano competition is orientated to cognizance of cultural awareness in young pianists. The integration of folk tune arrangements in the competition's repertoire is a condition for continuity of the Song Festival tradition in Latvia.

2. The E-resource learning material is based on the principles of ethno-didactics which manifest themselves in piano performing as principles of visualizing, understanding and kinetics. Each folk tune arrangement for piano is adapted from concrete quatrains and is intended to be a genre scene. Four types of genre scenes represent nature landscape, portrait, lullaby, and dance.

Key words: piano competition for young pianists, ethno-didactics, Latvian folksong arrangements for piano.

Literatūra

- Alink, Gustav (1993). *Piano Competitions*. Den Haag: IPC Publications
- Dārziņš, Emīls (1975). Jāzeps Vītols. *Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu*. Sakārtojis Arvīds Darkevics. Rīga: Liesma, 168–205
- Druste, Marija (2012). Intervija Norai Lūsei 10. aprīlī Rīgā, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Pieraksts Noras Lūses personīgajā arhīvā
- Fourty Years of European Union of Music Competitions for Youth* (2010). Edited by Claire Goddard and Paul Scholer. München: Deutscher Musikrat
- Hamilton, Kenneth (2008). *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press
- Klotiņš, Arnolds (1973). Folkloras interpretācija un mūzikas saturs. *Latviešu mūzika X*. Rakstu krājums. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 30–57
- Koper, Rob (2000). *From Change to Renewal. Educational Technology Foundations of Electronic Learning Environments*. Open University of the Netherlands. www.dspace.learningnetworks.org/retrieve/37/kop (30.06.2012.)
- Kramer, Lawrence (2011). *Interpreting Music*. Los Angeles: University of California Press
- Kultūrizglītības sistēmas reforma mūzikā un mākslā: Kultūrizglītības attīstība 2009–2012* (2009). Kultūras ministrija. http://kriic.lv/faili/KI_reforma.pdf (30.06.2012.)
- Kūle, Maija (1989). *Ceļš saprašanas labirintos*. Rīga: Zinātne
- Lūse, Nora (2001). Pedagoģiskie nosacījumi līdzdalībai atskaņotājmākslas konkursos. *Latvijas Universitātes Raksti*. 641. sējums: *Pedagoģija*. Atbildīgā redaktore Irēna Žogla. Rīga: Latvijas Universitāte, 155–163
- Lūse, Nora (2011a). Starptautiskā sadarbība moduļa tipa risinājumā. *Izglītība un Kultūra*. 1. decembris, 11
- Lūse, Nora (2011b). The First International Piano Competition in Vidzeme. *Economics and Culture*. Edited by Staņislavs Keišs, Velga Vēvere. Volume 4. Rīga: Ekonomikas un kultūras augstskola, 60–71
- Lūse, Nora (2012a). Etnodidaktika klavierspēlē. *Teorija praksei mūsdienu sabiedrības izglītībā*. VI Starptautiskā zinātniskā konference. Zinātnisko rakstu krājums.

- Atbildīgā redaktore Sanita Madalāne. Rīga: Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, 187–192
- Lūse, Nora (2012b). *Etnodidaktika klavierspēles mācībās / Ethno-Didactics in Piano Practising*. E-resursa mācību materiāls / The E-resource learning material. ISBN 978-9984-49-511-8. <http://www.lbdg.lv/?page=24> vai/or <http://www.rigapiano.info/en/portfolio-314961> (16.02.2013.)
- Lūse, Nora (2012c). *Jāņa Norviļa Dziesmu Druvā / In Janis Norvilis Field of Songs*. E-resursa mācību materiāls / The E-resource learning material. ISBN 978-9984-49-512-5. http://www.rlb.lv/rlb_konkurss/index.html vai/or <http://www.lbdg.lv/?page=20> (16.02.2013.)
- Lūse, Nora (2012d). *Nolikums / The General Rules. Rīgas starptautiskais jauno pianistu konkurss / Riga International Competition for Young Pianists 23.–24.10. 2012. LATVIJAS BALETA UN DEJAS ĢILDE*. <http://www.lbdg.lv/?page=32> vai/or <http://www.lbdg.lv/?page=28> (16.02.2013.)
- Rīgas starptautiskais jauno pianistu konkurss / Riga International Competition for Young Pianists* (2013). Mājaslapa/Homepage. <http://www.rigapiano.info> (16.02.2013.)
- Rosen, Charles (2003). *Piano Notes: The Hidden World of the Pianist*. London: Penguin
- Sīle, Maruta (2003). *Latvijas klavierspēles skolas attīstība*. Rīga: RaKa
- Torgāns, Jānis (1987). Romualda Kalsona horizonti. *Latviešu mūzika '87* (18). Rakstu krājums. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 183–200
- Vitoliņš, Jēkabs (1970). *Tautas dziesma latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma
- Zariņš, Dainis (2003). *Mūzikas pedagoģijas pamati*. Rīga: RaKa
- Zariņš, Dainis (2005). *Radoša pieeja klavierspēlē*. Rīga: Raka
- Žogla, Irēna (2001). *Didaktikas teorētiskie pamati*. Rīga: RaKa
- Соколов, Олег (1977). К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Сборник статей. Редактор Борис Гецелев. Горький: Горьковская государственная консерватория, 45–87
- Зенкин, Константин (1997). *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: Музыка

Notogrāfija

- Arne, Ilze (2011). *Trīs latviešu tautasdziesmu apdares: Mēnestiņis zvaigznes skaita, Tautiešami roku devu, Trīs sidraba upes tek*. Manuskripts raksta autores personīgajā arhīvā
- Arnicāne, Arta (2002). *Caur sidraba birzi gāju, īsa polifona fantāzija*. Manuskripts raksta autores personīgajā arhīvā
- Dambis, Pauls (1981). Desmit mazi skaņdarbi bērniem. Sastādījušas Fogela Bulavko, Valda Kalniņa un Irēne Štrause. *Visu gadu dziesmas krājums*. Rīga: Zvaigzne, 54–65

- Druste, Marija (2011). *Folk Impressions*. Manuskripts raksta autore personīgajā arhīvā
- Grāvētis, Oļģerts (1981). Es meitiņa kā puķīte. *Visu gadu dziesmas krājū*. Sastādījušas Fogela Bulavko, Valda Kalniņa un Irēne Štrause. Rīga: Zvaigzne, 49–53
- Калсон, Ромуалд / Kalsons, Romualds (1984). 12 обработок латышских народных песен / 12 Latvian Folk Song Interpretations. *Пьесы латышских композиторов для фортепиано / Pieces by Latvian Composers: for Piano*. Составление, предисловие и редакция Раффи Хараджяна / Compiled, introduced and edited by Raffi Kharajanian. Ленинград: Советский композитор, 8–29
- Raginskis, Edgars (2009). *Aijā, Ancīt, aijā*. Manuskripts raksta autore personīgajā arhīvā
- Wihtol, Joseph (1901). *Dix chants populaires Lettons: Paraphrases miniatures pour Piano Op. 29*. Leipzig: M. P. Belaieff
- Wihtol, Joseph (1905). *Acht Lettische Volksweisen für Pianoforte Op. 32*. Leipzig: M. P. Belaieff

Maketētāja: **Marina Stočka**



Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 15.04.2013. Pasūtījuma Nr. 12.
Iespriests DU Akadēmiskajā apgādā «Saule» —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV-5400, Latvija.